II 62.932

DESCHIDERI

Marin Mincu

Experimentalismul poetic românesc

PARALELA 45

Scanned with OKEN Scanner

435738

MARIN MINCU

Experimentalismul poetic românesc

612840
B.C.U. IASI

Prefaţă de Ştefan Borbély

PARALELA 45

Scanned with OKEN Scanner

Un precursor teoretic al optzecismului

Critica noastră literară se află, pe moment, într-o perioadă a reevaluărilor diacronice. Parcurgând presa culturală de la noi, se poate ajunge cu uşurinţă la percepţia simplificatoare potrivit căreia literaţii noştri se împart în două categorii atunci când vine vorba de raportarea lor la exerciţiul critic: unii deplâng indirect destrămarea sistemului cultural centralist de dinainte de 1990, când cununa gloriei era distribuită de câteva personalităţi exponenţiale (Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Laurenţiu Ulici etc.), care ocupau poziţii de putere discreţionare în presa noastră literară, pe când alţii încearcă să înţeleagă evoluţia culturii noastre din perioada de după 1965 ca pe un joc plurivoc şi liber al formelor stilistice alternative.

Prima categorie situează literatura – câteodată direct, alteori subliminal – într-un regim analogic de subsidiaritate politică, fiindcă modelul cultural piramidal care poziţionează valorizatorul (criticul) deasupra sistemului creator al literaturii reproduce, prin translare stilistică, verticala sistemului politic, în interiorul căruia cota axiologică a individualităţii depinde de apartenenţa sau non-apartenenţa cuiva la un sistem instituţional de acreditare. Dimpotrivă, a doua categorie îşi reprezintă tectonica literaturii ca pe o expresie a individualităţilor plurale, diferenţiatoare, nesistemice, în care fiecare personalitate este, în cele din urmă, un focar alternativ de iradiere, fără să aspire să devină un centru discreţionar de putere.

Aplicând acest model centrifugal la evoluţia stilistică a criticii noastre de după 1965, ne-o putem reprezenta nu holistic, ca pe un organism la care toate părţile componente sunt coordonate dintr-un punct central de control, ci ca pe o reţea laxă, plurală, de oferte culturale alternative, în care opţiunile stilistice nesincronizate se întrepătrund şi se concurează reciproc, fără să fie subsumate vreunui mecanism unitar de coordonare. Critici de mare prestigiu social, cum au fost Nicolae Manolescu sau

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Simion, fac parte din prima categorie amintită; marginalii dificili, cum sunt Adrian Marino sau Marin Mincu: din a doua. Modelul poate fi extins şi asupra unor formule care aparţin generaţiilor ulterioare: sub acest aspect, de pildă, foiletoniştii împătimiţi, cum sunt Al. Cistelecan sau Dan C. Mihăilescu, aparţin şi ei primei categorii, în vreme ce eruditii Monica Spiridon sau Caius Dobrescu aparţin celei de-a doua.

În centrul acestei distincţii se află – chiar dacă sintagma poate cauza frisoane – ideea de ordonare ierarhică, organică a literaturii noastre. Prima perspectivă – pentru înţelegerea căreia ar fi suficient să ne gândim la poziţia culturală de odinioară a lui Nicolae Manolescu sau Eugen Simion, şi la substanţa criticii pe care ei o promovau – privilegiază *organizarea* concentrică a câmpului literar, structurarea sa pe relaţii de influenţă şi de vasalitate, critica noastră de întâmpinare de până la Revoluţia din decembrie 1989 constituindu-se pe această logică a ecourilor centrale multiplicate, ceea ce explică, de pildă, articularea unor subcentre critice de subsidiaritate în provincie (la revistele *Vatra, Orizont, Convorbiri literare, Steaua, Tribuna* sau *Familia*), cu ochii mereu aţintiţi la ceea ce spune Centrul.

În bună măsură, sistemul criticii noastre literare de după 1989 continuă să perpetueze acest model centripet, organicist, singura schimbare – bizară şi paradoxală – reprezentând-o estomparea valorică şi circumstanţială a Centrului, adică a influenţei exercitate de către criticii care ocupau odinioară vârful de putere al sistemului de acreditare. Ţinând cont de această carenţă, ajungem la ciudata reprezentare a unui comportament cultural inerţial, relativ abulic şi fantast, în care mulţi dintre scriitorii noştri de valoare gândesc literatura şi poziţia lor personală din interiorul ei prin raportare la o centralitate care, acum, *nu mai există*. Centrul a dispărut, dar reflexul de a-l căuta – chiar şi la unii exilaţi, care în mod normal ar trebui să dispună de alte platforme intelectuale de abordare – persistă: lamentaţiile (foarte dese) care acuză degringolada exerciţiului critic din perioada de după Revoluţie sunt legate, pe de o parte, de acest reflex frustrat al orfanilor aflaţi în căutarea doicii care i-a înţărcat fără ca ei să-şi fi dat seama, şi, pe de alta, de retardarea mărcii stilistice în care continuă să scrie mulţi dintre literaţii noştri de prestigiu, ca şi cum enclava naţională anacronică în care trăiau până la Revoluţie n-ar fi dispărut odată cu deschiderea largă a ferestrelor din decembrie '89.

Scanned with OKEN Scanner

Mult-clamata „criză" prin care trece critica noastră postrevoluționară se datorează, în principal, insecurității psihologice pe care o încearcă mulți dintre scriitorii noștri recunoscuți, siliți de către Revoluția din decembrie 1989 să facă saltul dintr-un sistem socio-cultural autosuficient sieși, relativ închis, într-unul deschis, de alt tip decât acela protecționist cu care fuseseră ei obișnuiți. Critica noastră și beletristica pe care aceasta o cauționează nu sunt în impas, așa cum în mod abuziv și repetat se afirmă: dacă există o criză, ea este una benefică și se datorează noului mecanism de articulare al culturii române, care a trecut în decembrie '89 de la un model vertical, piramidal – făcut să reproducă, *in nuce*, structura ierarhică a sistemului politic paternalist – la unul orizontal, bazat pe voci și sisteme de gândire alternative.

Unei asemenea definiții suple, plurivoce, bazate pe jocul liber al orizontalelor alternative îi aparține, atitudinal și stilistic, opera lui Marin Mincu, despre care primul lucru pe care-l putem spune este că nu s-a simțit bine în climatul modernismului revolut care a caracterizat cultura noastră până în decembrie '89. Mă grăbesc să precizez că înțeleg sintagma „modernism revolut" nu în sens depreciativ, ci doar explicativ, în maniera în care o concepe Ion Bogdan Lefter în *Recapitularea modernității* (2000), potrivit căruia în evoluția cronologică a literaturii române din secolul XX pot fi identificate două tipuri de modernități: unul prim, sincronizant și inovator în raport cu tendințele culturale majore din Occident, în perioada de după 1920 (modernism căruia îi aparține, prin structură, și avangarda), și unul secund, revolut, recuperator, în deceniile de după 1960, când centrul de interes al sensibilității occidentale se modifică în direcția relativismelor care vor da, în cele din urmă, experiența spectaculoasă a postmodernismului, în vreme ce literații noștri vor continua să modeleze sensibilitatea culturală publică pe teme și nume luate din perioada interbelică (Sartre, Camus, Malraux, Faulkner etc.).

Din punctul de vedere al acestei analize contrastive, anacronismul va deveni limpede în momentul Revoluției din decembrie 1989, când literatura română se va afla în fața unei provocări tematice și stilistice prejudiciante: în vreme ce cumpărătorii de carte din imediata noastră proximitate geografică (Ungaria, Serbia, Cehia, Polonia) își articulaseră deja sensibilitatea pe curente și opere inovatoare, deconstructiviste. La noi un Kundera, Gombrowitz, Philip Roth sau William Gibson erau, practic, necunoscuți,

Scanned with OKEN Scanner

ca să nu mai vorbim de temele predilect cercetate în Occident (contracultură, postmodernism, multiculturalitate, cyberculture etc.). Ele reprezentau la noi, încă, o pardonabilă bizarerie academică, practicată de oameni care apucaseră să facă unele drumuri sincronizante prin Occident sau care puseseră mâna, sistematic sau întâmplător, pe o carte de ultimă oră. De aceea, se cuvine să reconsiderăm, în efortul de înnoire al literaturii noastre, universităţile şi erudiţii, fiindcă, în bună măsură, articularea unei noi sensibilităţi culturale, sincrone cu aceea din Occident, s-a produs la nivelul catedrelor universitare, ai căror membri beneficiau de mijloace de informare superioare colegilor din presă şi, uneori, chiar de mobilităţi externe mai extinse. Marin Mincu face parte din această categorie fericită, de universitari erudiţi deschişi spre Occident, pe care a confirmat-o nu numai prin redactarea unor studii tematice de pionierat, ci şi prin introducerea în cultura română a unor personalităţi de primă importanţă, cum sunt Umberto Eco sau Gianni Vattimo, cărora Editura Pontica din Constanţa le-a dedicat adevărate serii de carte, foarte căutate peste tot.

Pentru a ilustra amintitul fenomen structural de desincronizare, care poate fi explicat, desigur, prin coerciţii politice bine definite – cenzura în primul rând – şi prin etatismul enclavizant în care scriitorul român a fost ţinut până la Revoluţie, e suficient să amintim că cel dintâi care a folosit la noi termenul „postmodern" într-un titlu de carte a fost Radu Lupan, în 1988 (*Moderni şi postmoderni*), la fel de semnificativ fiind şi faptul că autorul s-a simţit obligat să adauge un subtitlu la inovaţia sa „bizară", *Text şi context*, care, într-o bună măsură, muta accentul de interes al cititorului de pe *Zeitgeist*, de pe circumscrierea filosofică a unei sensibilităţi culturale centrifuge, plurale – care ar fi putut trezi vigilenţa punitivă a cenzurii – pe înţelegerea postmodernismului ca *tehnică stilistică*, aplicabilă exclusiv textului literar, nu şi vieţii în ansamblul ei.

Acest aspect e foarte interesant, fiind determinat de coerciţiile de sensibilitate şi de informaţie în care a trăit cultura noastră până la Revoluţie: postmodernismul a fost introdus în cultura română – pe filiera sa bucureşteană, dominantă – prin accepţiunea sa restrictivă, de *techné*, de modalitate de scriere sau de reprezentare a scriiturii şi textului literar, şi nu ca marcă existenţială (filosofică, relativistă, post-istorică, imaginară). Aşa cum vom vedea în rândurile care urmează, există însă şi o excepţie, Marin Mincu, pentru care postmodernismul sistemic are, chiar de la

Scanned with OKEN Scanner

primele studii din 1979, o încărcătură existenţială pronunţată. Recapitulând evoluţia literaturii noastre din anii '80, e bizar să constaţi că înaintarea ei către postmodernism s-a produs pe două filiere complementare – Marin Mincu, respectiv optzeciştii –, care nu s-au prea întâlnit niciodată, deşi Mincu şi-a susţinut întotdeauna colegii mai tineri cu patos şi cu pricepere. Diferenţa, pe lângă cea psihologică (Mincu, în ciuda amplitudinii, este un om foarte dificil), este una structurală: optzeciştii au pornit spre postmodernism privilegiind mai întâi latura tehnică, pentru a o întregi, ulterior, cu cea existenţială, pe când la Mincu lucrurile au stat invers, existenţialul fiind prioritar în raport cu tehnicul. A fost aşa şi fiindcă savantul bucureştean avea o perspectivă cosmopolită superioară celor care nu au apucat să iasă din ţară, sejururile sale academice din Italia contribuind foarte mult la articularea unei sensibilităţi culturale decomplexate, sincronizante.

Au existat în cultura noastră recentă două cazuri de racorduri transgeneraţionale reprezentative, adică de oameni care, deşi aparţinând unor vârste biologice diferite, manifestau afinităţi ideatice şi culturale cu o generaţie ulterioară (în ambele cazuri, optzecismul), în rama stilistică a căreia se integrau. Marin Mincu este unul dintre aceste două cazuri, Adrian Marino fiind celălalt exemplu, relevant mai mult uman decât stilistic, fiindcă programul său cultural şi convingerile sale umaniste au rămas definitiv ancorate în modernismul enciclopedic de provenienţă iluministă. Dimpotrivă, Mincu, mai neliniştit şi mai beletristic în pregătirea sa profundă, era un postmodern prin vocaţie. Bizar în toată această simbioză înstrăinată este doar faptul că el – precursor exemplar şi tovarăş de drum devotat al optzeciştilor – n-a fost recuperat integral de către aceştia nici măcar azi. Ba mai mult, cele mai nedrepte atacuri la care autorul a fost supus au venit din partea celor care ar fi trebuit, substanţial şi stilistic, să şi-l asocieze. Motivele sunt diverse şi încerc să-l formulez doar pe cel mai incomod: Marin Mincu a enunţat, cu ani buni sau chiar cu decenii mai devreme, multe dintre formulele culturale reprezentative ale optzeciştilor, ceea ce face ca „aventura" acestora să fie întrucâtva relativizată, dacă o raportăm la Mincu, în chiar punctele sale nevralgice, de pretinsă „originalitate". Ostilitatea se psihanalizează întrucâtva în acest fel, rămânând doar regretul că optzeciştii au ales alţi lideri (Nicolae Manolescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Ion Pop etc. – toţi modernişti adaptaţi) decât pe acela care, cultural vorbind, vorbea aceeaşi limbă cu ei.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

Scanned with OKEN Scanner

Marin Mincu dispunea, pe de altă parte, și de agresivitatea necesară întreținerii unui front cultural major, ceea ce ar fi putut face din el un foarte bun strateg catalitic al optzecismului. În absența lui, mulți optzeciști au evoluat economic, pe linia unui neomodernism academizant, ajungând relativ târziu la conștiința identității lor postmoderne; fenomenul, socio-cultural în primul rând, poate fi analizat la nesfârșit, cu argumente pro și contra, echilibrate sau pătimașe. La fel de adevărat este însă și faptul că nici Marin Mincu nu le-a rămas dator optzeciștilor, volumul său *Poeticitate românească postbelică* subevaluând unele nume „sacre" (Mircea Cărtărescu, Al. Muşina) sau omițând altele. Impactul teoretic al criticului asupra optzecismului ar trebui însă reanalizat nepărtinitor, fiindcă, dintre toți criticii însemnați de care dispunem, apropierea sa teoretică de starea de spirit a celor mai tineri decât el se dovedește a fi cea mai pregnantă. Ne putem juca chiar ucronic, întrebându-ne cât de redutabilă ar fi putut deveni ofensiva tipologică a optzeciștilor, dacă l-ar fi acceptat ca stegar pe Marin Mincu. Aici, se pare că s-a ratat o șansă...

Analizând textele lui Marin Mincu (începând cu volumul *Critice II*, 1971), plecarea sa din generația căreia îi aparține – aceea a anilor '70 – devine evidentă prin trecerea de la critica arhetipală la aceea textuală, adică prin pasul făcut de la profunzimea univocă a textului la suprafața sa plurivocă, generativă. Ceilalți membri ai generației sale privilegiază în continuare o abordare de tip hermeneutic, desimbolizant a literaturii, ceea ce explică foarte buna școală mimetică a tematismului autohton, ale cărei urme se prelungesc, în unele cazuri, până în zilele noastre, fiind vizibile, de pildă, în doctoratul „acvatic", bachelardian, despre Ion Pillat al lui Al. Cistelecan (publicat în 2000). La Marin Mincu, procesul de dezobscurizare a exercițiului critic începe chiar mai devreme de 1971, anul volumului al II-lea din *Critice*, fiind vizibil, de pildă, în corpul lucrării sale de doctorat, *Opera literară a lui Ion Barbu*, finalizată în 1970, dar publicată abia în 1990, „în forma ei nămoloasă" (deci nefinisată de o mână ulterioară), așa cum fusese ea elaborată la douăzeci și cinci de ani.

În acest text de tinerețe, Mincu propune o perspectivă de lucru extrem de incitantă, cu o largă aplicabilitate nu numai la opera lui Ion Barbu – în exegeza căruia propunerea reprezintă un „punct copernician", de răsturnare spectaculoasă –, dar și la întreaga istorie postbelică a criticii

Scanned with OKEN Scanner

noastre literare. Redând succint formula, am putea spune că Mincu înlocuieşte arhetipologia desimbolizantă – care domina până atunci, metodologic, exegeza poeziei lui Ion Barbu – cu gnoza. „*Aspiraţia către gnoză, iată* – scrie criticul – semnul *spre care tinde acest discurs poetic, reluat cu o ardoare surdă, de beduin amăgit de Fata Morgana a deşertului.*" (Subl. îi aparţine autorului.) „*Viziunea gnostică a neoromanticului Ion Barbu îl apropie de marii gânditori ai secolului XX, care încearcă o rezolvare a naturii lor problematizante refugiindu-se în gnoză sau ezoterism. Dar «mişcarea» gnostică, desfăşurată în arcanele po(i)eticii barbiene, nu se orientează către acea închidere dogmatică, decăzută într-o perversiune cabalistică fără ieşire. Dacă ar fi aşa, lectura unei asemenea poezii ar traumatiza* psyche*-ul. Cum spune însuşi Barbu, nu ajunge ca poezia să fie «lirică»; aceasta trebuie, înainte de toate, să se deschidă, vitală, către un* principiu eliberator." (Subl. îi aparţine autorului.)

Am reprodus acest citat şi pentru a contrazice o părere larg răspândită, intrată deja în enciclopedii sau în exegeze de sinteză (cum este aceea a lui George Popescu, din 2000), potrivit căreia turnura majoră din orientarea criticii lui Marin Mincu se produce *sub influenţa semioticii italiene*, într-o perioadă care leagă volumul *Critice II* (1971) de *Repere* (1977) şi de *Semiotica literară italiană* (1983), între care se intercalează volumele de larg răsunet din Italia: *I canti narrativi romeni* (1977), *I mondi sovrapposti* (1978), respectiv *La semiotica letteraria italiana* (1982). După cum se poate constata, metamorfoza se produce cu câţiva ani mai devreme şi porneşte de la analiza operei unui scriitor român. Întâlnirea cu semiologia italiană reprezintă, pentru Mincu, doar o confirmare a unor căutări proprii, nu un punct incipient, de răsturnare metodologică: rolul ei catalitic nu poate fi subestimat, dar prezumţia sa *cauzală* trebuie să fie regândită.

Abordând opera lui Ion Barbu din perspectiva duală a gnozei, criticul stabileşte şi o artă poetică personală, care va evolua, de acum înainte, pe două paliere complementare: pe unul de profunzime, marcat de simboluri şi decriptări, şi pe unul de suprafaţă, jalonat de sintaxa particulară a unei culturi „de acoperire". Dualismul acesta reproduce structura esenţială a gnozei timpurii, clasice, potrivit căreia omul e atât „fiinţă de lumină", cât şi „persoană mundană", rămasă captivă în materie, adică istorie. Translând totul asupra textului, acesta e şi arhetip, dar şi suprafaţă generativă, plurală, metamorfică, imprevizibilă: prin cel dintâi, el se înscrie în spaţiul atemporalului şi al ontologiei, pe când prin cel de-a doua trăieşte o viaţă supusă timpului, transformărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Nu s-a observat până acum faptul că dintre toţi criticii noştri foarte importanţi, Marin Mincu e cel mai angajat în istorie, în provocările cotidianului; nu însă prin crusta superficială a vieţii sale, ci prin substanţa însăşi a operei, prin formula culturală pe care a adoptat-o. De regulă, criticii noştri majori au „fugit" de cotidian, de istorie, optând pentru hermeneutici atemporalizante, esenţializante, univoce. În epoca totalitarismului, această retractilitate îşi avea motivele sale, lesne de înţeles. Marin Mincu evoluează în sens invers, de-hermetizant: pentru el, „textualismul" e o formă de angajare în concret, alături de poezie, pe care o cultivă de asemenea ca om căzut „pradă realului".

Acesta e motivul pentru care greşim dacă încercăm să interpretăm aventura critică a lui Marin Mincu pornind de la suprafaţă şi mergând către profunzimi, aşa cum procedăm cu majoritatea textelor critice ale generaţiilor '60 şi '70. Dimpotrivă, sensul, aici, este invers: suprafaţa textului e catharctică, eliberatoare, lucrurile acestea precizându-se foarte clar atât în citatul pe care l-am reprodus deja, cât şi în subcapitolul programatic *Hermetism şi obscuritate* din *Opera literară a lui Ion Barbu* (ed. cit., pp. 101–105), unde autorul opune „hermetismul" clasic al căutării sensului unic „obscurizării", adică unei formule culturale generative de sensuri plurale, diseminate, eflorescente: „*Din punct de vedere strict «conţinutistic», hermetismul tinde mai mult spre* simbolurile originare *(de aici tonul oracular, orfic), în timp ce lirica deschisă foloseşte în mod deliberat semne din care se pot extrage mesaje neunivoce. Hermetismul pune accent deci pe* univocitatea mesajului, *şi receptivitatea publicului trebuie să fie pregătită, în consecinţă, pentru asemenea comunicare. Opera poetică deschisă, «obscură», urmăreşte în schimb o transmisie polivalentă, prin* plurivocitatea *de mesaje ce decurge din* polisemia *limbajului, la liberul arbitru al receptorului. Mesajul hermetic univoc cere o instruire spre a se divulga, găsirea unui sens de la care porneşte poetul, pe când* obscuritatea *poeticilor moderne se lasă interpretată ad infinitum.*" (Subl. îi aparţin autorului.)

Paradoxul receptării critice a operei scriitorului de care ne ocupăm derivă, dincolo de blocajele psihologice inerente pe care le stârneşte o personalitate dificilă, foarte accentuată şi deloc dispusă la concesii sau jumătăţi de măsură, şi din refuzul obstinat al congenerilor săi de a-i recunoaşte umanistului Marin Mincu dreptul, foarte uman de altfel, la integralitatea formulei sale umane. Mincu este o existenţă culturală

Scanned with OKEN Scanner

complexă, pluridisciplinară, care se manifestă deopotrivă de organic şi de integrator ca poet, prozator, eseist sau critic literar, şi a opera o distincţie netă între aceste identităţi complementare poate genera erori de apreciere, cu atât mai mult cu cât formula spirituală pe care Marin Mincu o practică este una de tip existenţial. Fie că scrie poezie, fie că publică romanul *Intermezzo* sau glosează despre textualism, Mincu gândeşte actul scrisului ca pe o implicare existenţială totală – aproape întotdeauna pătimaşă, patetică –, motiv pentru care nu de puţine ori desluşirile studiilor sale critice ne sunt oferite în paginile de jurnal sau de rememorare, tot aşa cum sensul poeziilor sale ne soseşte, indirect, pe căile tehnice, specializate ale exegezei critice. Separarea identităţilor proteice ale acestui om integral nu poate fi făcută, nici măcar din raţiuni strict tehnice, de adecvare parţială la un domeniu cultural anume. Sub acest aspect, Marin Mincu se apropie foarte mult de formula personală integratoare a unor Al. Philippide, I. Negoiţescu sau Ştefan Aug. Doinaş, pentru care domeniile culturii coexistă dramatic, dialogic, în loc să se despartă.

Consecinţa cea mai importantă a acestei stări de lucruri o reprezintă incandescenţa existenţială a actului critic. Foarte bine pregătit sub aspect teoretic, dotat cu o cultură asociativă spectaculoasă şi cu o perspectivă diacronică dintre cele mai subtile, Marin Mincu concepe scrisul critic ca pe un act de implicare vizionară, pentru care literatura este, în primul rând, *energie materială*, devoratoare: „*A textualiza înseamnă a aboli viaţa, a ucide fiinţa, transferând-o în litera textului; ambiţia absolută a autorilor de texte este aceea de a substitui, după reguli precise, viaţa cu textul. Printr-o serie alambicată şi foarte complicată de alchimii verbale, materialitatea pulsatorie a existenţei trebuie comprimată până la grafemul mort al literei. Când această urmă grafică a ceea ce este viu palpită, pulsează, asumă acea autenticitate inefabilă a trăirii, omologată prin intermediul atâtor aparate critice, aflată în stare de emisie permanentă, avem premisele minime pentru a postula apariţia unui Text.*“ (*Textualism & Autenticitate*, Ed. Pontica, 1993, p. 232)

Asemenea inserţii sunt nu puţine în opera lui Marin Mincu: a analiza conceptele critice propuse de către autor (textuare, textualizare, experimentalism etc.) doar ca realităţi strict tehnice, vidate de încărcătura lor existenţială, metafizică, înseamnă să treci pe lângă un adevăr pe care orice carte a lui Mincu îl propune în mod firesc, oferindu-le criticilor chiar „cheia“ de analiză pe care aceştia o caută. Aproape cutumiar, însă, Mincu

Scanned with OKEN Scanner

a fost *redus doar* la statutul de critic, pentru a se sugera că inovaţiile conceptuale propuse de către el au o încărcătură strict tehnică, devitalizată, proprie unui om care caută cu tot dinadinsul să fie altfel decât ceilalţi. Ceea ce s-a pierdut pe drum cu această simplificare a fost tocmai viziunea existenţială integratoare a criticii sale, de care dispunea, de pildă, şi I. Negoiţescu, spre deosebire de alţi practicanţi iluştri ai domeniului, care nu sunt decât comentatori ai fenomenului literar (unii, în mod incontestabil: foarte buni).

Al doilea paradox al receptării critice a lui Marin Mincu indică faptul că el a fost în bună măsură suspicionat tocmai de către optzecişti, adică de acei oameni în beneficiul cărora el şi-a conceput formula şi pe care aceasta îi putea servi în gradul cel mai mare. Timpul va face, cu siguranţă, dreptate şi aici, refăcând legături care acum par rupte; oricum, la o lectură strict nepărtinitoare, obiectivă, devine evident faptul că ţinuta strict tehnică a multor foiletonişti de notorietate de azi nu serveşte atât de mult formula spirituală a optzecismului pe cât o face substanţa existenţială şi vizionară a operei lui Marin Mincu. Se cuvine, aşadar, să refacem adevărul acestor afinităţi, în primul rând pentru a regăsi o sensibilitate culturală exemplară, militantă, care a „moşit" evoluţia literaturii noastre spre postmodernism nu numai prin promovarea unor traduceri din Eco şi Vattimo, ci şi prin texte teoretice proprii de pionierat, şi, în al doilea, pentru a recunoaşte că ne aflăm, cu Marin Mincu, în faţa unui *creator de concepte* (textuare, textualism, experimentalism etc.), preluate şi de către alţii, fără menţionarea explicită a paternităţii lor.

Rama evolutivă în care Marin Mincu aşează dezvoltarea literaturii noastre de după 1945 coincide, în mare parte, cu convingerea structuraliştilor potrivit căreia aventura formulei spirituale postbelice este definită ca una a *esteticului împins la extrem*. Criticii de peste Ocean aveau să afirme că primul impuls al literaturii postbelice de până la contracultura generaţiei *beat* şi a anilor '60 a fost acela de a-şi găsi o legitimitate estetică într-un context ideologic şi politic postevenimenţial, în care războiul a „absorbit" întreaga cotă de experienţă directă, umană de care scriitorii s-ar fi putut servi pentru a-şi articula operele. Avangarda primă, istorică, negatoare, expresionismul, absurdul sau existenţialismul au insistat, fără excepţie, pe autenticitatea existenţială totală, tratată fie pozitiv, elementar şi teluric, ca în expresionismul postnietzschean, fie negativ, alienant, în absurd sau în

Scanned with OKEN Scanner

existenţialism. Indiferent de sensul stilistic al soluţiei, existenţialul a „consumat", în toate aceste cazuri, întreaga substanţă a literaturii, aducând-o în situaţia de a-şi căuta o nouă legitimitate într-un climat nou, evident dramatic, resurecţionar.

Suprasaturată de „eveniment", de real, care apucaseră să o copleşească, noua sensibilitate creatoare şi-a găsit un prim refugiu în *formă* şi *structură*, adică în acel nivel al creaţiei artistice care cocheta cel mai mult cu atemporalitatea, marcând, în subsidiar, o dramatică voinţă de a scăpa de prea-plinul obsesiv al clipei, al contingenţei. „*Metoda structuralistă* – scrie Gérard Genette – *se constituie ca atare în momentul precis în care mesajul se regăseşte în cod, desprins printr-o analiză a structurilor intrinsece, fără să fie impus din afară de anumite prejudecăţi ideologice.*" (*Structuralismul şi critica literară*, în vol. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Ed. Univers, 1972, pp. 282–283) Punerea în paranteză a contingentului este de sorginte fenomenologică; dincolo de ea, funcţionează la nivelul noii paradigme culturale orgoliul de a stipula suficienţa de sine a textului literar, cadru în care scriitorilor li se avansează posibilitatea de a edifica un „castel" numai al lor, exclusiv, aparte, cu reguli proprii, intrinseci, pe care nici o ingerinţă din afară nu le poate contraria.

Criticilor literari şi teoreticienilor noua realitate culturală le impune, în primul rând, o intrare în „castel", adică o adecvare la reguli noi pe care contextualizările de până atunci nu le puteau servi deloc. În mod tradiţional, criticii literari fuseseră obişnuiţi cu procedura decriptării textului literar cu ajutorul unor „instrumente" luate *din afara acestui text*: prin hermeneutica simbolurilor, prin ideologie, sociologie, prin recurgerea la scenarii de ordin antropologic sau, în funcţie de caz, prin apelul la psihanaliza freudiană sau la arhetipologia jungiană. Noua sensibilitate structurală descuraja, în mod ferm, toate aceste metafore interpretative colaterale, alogene, insistând, dimpotrivă, pe realitatea generativă a unui text lipsit de o altă transcendenţă decât aceea a lui însuşi. Dificultatea noii abordări se datora şi incapacităţii de a o aborda fără o pregătire teoretică prealabilă. Structuralismul avizat nu se poate practica impresionist sau foiletonistic, motiv pentru care, la apariţia sa, mulţi critici cu verb frumos, aromitor s-au simţit excluşi de la noul festin al culturii, ceea ce a generat, firește, aversiuni şi resentimente notorii. Partea umbrită a realităţii indică însă şi faptul că noua metodă literară a fost îmbrăţişată şi de către

Scanned with OKEN Scanner

oameni harnici, mimetici, dar lipsiţi de har, care au învăţat uşor limbajul şi stereotipiile analizei, pentru a le servi apoi urmaşilor – de obicei studenţi… – ca ştiinţă doctă, rigidă. Ulterior, atunci când au răsuflat uşuraţi că „pacostea" scientistă a structuralismului a trecut, mulţi literaţi au fost dispuşi să-şi amintească doar de cohorta scientologilor lipsiţi de har, trecând într-un plan secund lucrurile foarte bune pe care metoda le-a lăsat în urmă, dintre care câştigul cel mai de preţ a fost acela al redobândirii *demnităţii estetice* a omului de cultură şi a „dreptului" său de a crea o valoare de schimb autonomă – cultura în sine, literatura –, fără ingerinţe nedorite din afară.

Preţul plătit pentru această nouă recunoaştere a fost – ca să folosim cuvintele lui Marin Mincu – trecerea de la *experienţă* la *experimentalism*: de la viaţa ca atare la simulacrul generativ al vieţii, realizat prin intermediul textului. Textualistul autentic – scrie Mincu – îşi scrie textul *ca şi cum* ar trăi post-existenţial, ca pe un substitut al vieţii, într-un moment în care viaţa ca atare încetează să mai fie, şi ne apare *ca moarte*: *„Moartea violentă – consacrare maximă a Textului: scenariul transferării în Text prin crucificare, ghilotinare, înecare, lapidare, devorare, zidire, tăierea capului."* (*Textualism & Autenticitate*, ed. cit., p. 233). Să ne mai reamintim, din fragmentul citat cu puţin timp înainte, de *„grafemul mort al literei"*, la care trebuie adusă, după Mincu, intensitatea existenţială a scrierii, pentru a înţelege că în concepţia autorului textualismul reprezintă un *proces generativ strict eschatologic*, spre deosebire de părerea simplistă (care mai circulă printre literaţi), potrivit căreia el semnifică doar crearea unei literaturi strict tehnice, realiste, volitive, orizontale, a unor „texte" lipsite, semantic, de ordonarea simbolică a transcendenţei.

Drumurile morţii sunt omniprezente în textele critice ale lui Marin Mincu, fie că el scrie despre Ion Barbu, Ion Gheorghe sau Ion Mureşan. Avansând în moarte, textualismul oferă, implicit, un program existenţial recuperator, concretizat, tot în textele critice ale lui Marin Mincu, de prezenţa obsesivă a unui alt concept: *autenticitatea*. Acesta e, de altfel, termenul cu ajutorul căruia Marin Mincu surmontează dilema clasică a stucturalismului tehnic, arătând că experimentalismul postavangardist reprezintă, dincolo de programul preponderent negator al avangardismului istoric, construcţia unui nou tip de sens, obţinut prin forţarea limitelor esteticului în direcţia postmodernă a simulacrului, a morţii.

Scanned with OKEN Scanner

Diferența e foarte subtilă: negând global, sugerează criticul, avangardiștii clasici au aneantizat toate sensurile, inclusiv pe cele coagulante, minimale, oferite de către estetic. Spre deosebire de ei, neoavangardiștii experimentaliști – aici intră, cu mici diferențe, majoritatea poeților optzeciști analizați programatic de către Mincu – *pornesc de la o realitate primară de ordin estetic*, pentru a o deconstrui, apoi, într-o direcție existențială, autenticistă. Experimentaliștii trăiesc esteticul ca pe o realitate-limită, tot așa cum trăiesc și viața, la marginea insuportabilă a promisiunii de a deveni literatură, adică de a suspenda viața în moarte: „Experiența agonală *caracterizează și încununează intermitent existența umană de-a lungul istoriei sale ontologice, dar niciodată starea agonală n-a devenit o stare atât de acută ca în acest sfârșit de mileniu.* Agonismul căutării înfrigurate, traversarea experienței-limită, transformată în scop în sine, tutelează acum, se pare, orice efort creativ." (*Avangardă și experimentalism*, în vol. *Eseu despre textul poetic II*, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 17. Subl. îi aparțin autorului.)

S-a crezut, în mod greșit, că „experimentalismul" propus de către Mincu reprezintă doar o reiterare a unor reflexe scoase din recuzita avangardismului istoric clasic. Departe de a fi așa, perspectiva preluată de către critic – în mod mărturisit – din semiotica italiană are foarte adânci rădăcini nietzscheene, care trimit, ca model cultural, spre *Nașterea tragediei*. În concepția lui Nietzsche, grecii antici au surmontat fervoarea destructivă, thanatică a muzicalității orgiastice dionisiace prin făurirea unei lumi „onirice", apolinice, formată din ritm armonic și statui perfecte, frumoase. Procedând în acest fel, ei au întreținut „iluzia" colectivă a esteticului ca *tehnică de supraviețuire*, opunând-o eroic atracției mult mai profunde, și totodată mai mistuitoare, a morții dionisiace. Numai că, prin intermediul ritului sau al tragediei, încărcătura dionisiacă a vieții își lua periodic o „revanșă" asupra esteticului, împingând-o în direcția implacabilă a extincției, ceea ce îi făcea pe greci s-o ia mereu de la capăt, construind noi și noi „iluzii" estetice mistificatoare, pentru a putea dura în timp.

Modelul se regăsește analogic în gândirea critică a lui Marin Mincu. „*Esteticul* – scrie el – *presupune în general o intermediere, o distanțare și deci o «falsificare» a realului...*" (Ibid., p. 17). Experimentalismul pornește din acest punct, punând esteticul într-o situație „agonală", dilematică: „...*niciodată convențiile (sociale, lingvistice, artistice) și natura însăși a esteticului nu au mai fost investigate până în acest moment ca niște* limite absolute ale condiției

Scanned with OKEN Scanner

umane, *şi nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc.*" (Ibid., p. 16. Subl. îi aparţin autorului.) Consecinţele asupra artistului şi asupra celui care analizează textul literar sunt – precizează Mincu – duale: pe de o parte, „specialiştii" literaturii vor insista pe *„punerea în evidenţă a mecanismelor literarităţii"* (ibid., p. 17), şi, pe de alta, vor pune în discuţie chiar dreptul esteticului de a „falsifica" în mod complice realul, ceea ce va duce, inevitabil, spre *contestarea* ca atare a literarităţii.

Reflexul firesc al literaturii se va concentra, într-un asemenea context dilematic, pe dorinţa eliberării sale de „capcana" (sau „povara" – termen nietzschean!) încorsetărilor tehnice, fenomen care se poate produce doar cu preţul deconstruirii expresiei strict estetice într-o direcţie mai profundă, post-structurală, existenţială. În limbajul lui Marin Mincu, „autenticul" devine, în acest fel, rostul însuşi al procesului de transcendere a esteticului pe care îl realizează experimentalismul: *„Pulsiunea cea mai puternică indicând în mod esenţial actul scriiturii vine din necesitatea viscerală de a comunica fiinţa în ceea ce aceasta are mai autentic; literatura vrea să scape de capcana literarităţii şi, poate, aceasta este cucerirea cea mai importantă în ordinea producerii discursului."* (Ibid., p. 18)

Consecinţele, sub aspectul metodologiei generale, sunt foarte importante. Diacronic, Mincu interpretează poezia românească şaizecistă şi pe aceea a generaţiei următoare ca pe un proces de sedimentare preponderent estetică, survenit foarte firesc pe fondul îndepărtării literaturii noastre de provocarea „existenţială" imundă, stereotipizantă a jdanovismului militant din anii '50. Firește, lucrurile nu s-au rostuit în timp atât de simplu, motiv pentru care criticul insistă de fiecare dată pe eterogenitatea viziunilor „pulsionale", elementare din aceste poezii preponderent estetice, intimiste. Aşa se face că el îl recuperează – spre stupefacţia lui Ovid. S. Crohmălniceanu, Dan Cristea şi a altor congeneri (v. *Textualism & Autenticitate*, ed. cit., pp. 233–234) – pe bolovănosul Ion Gheorghe, misticul teluric al *Daciei Feniks*.

Într-o altă direcţie diacronică, însă, atenţia lui se concentrează obsesiv pe debutanţi, pe „cei ce vin", care în acel moment erau optzeciştii, în ale căror experimente criticul identifică chiar procesul de surmontare a suficienţei estetice pe care o identificasem în sistemul de gândire detaliat mai sus. Se zâmbeşte mult azi – şi pe nedrept – pe marginea „ambiţiei" lui Marin Mincu de a deveni mentorul tuturor generaţiilor poetice noi

Scanned with OKEN Scanner

care apar pe piaţă. Numai că, procedând din admiraţie în acest fel, Mincu nu exhibă o vanitate, ci confirmă un sistem de gândire critică foarte bine articulat, fără de care evoluţia literaturii noastre postbelice ar fi, ca diacronie formală şi existenţială, mai greu de înţeles. Într-o viaţă literară pentru care – vorba lui Alex Ştefănescu din *Istoria*... sa recentă – aproape tot ce a scris optzecismul este „joc literar studenţesc" frivol şi irresponsabil, nu e puţin lucru să afirmi că apariţia acestei generaţii derivă *în mod necesar* din dezvoltarea sistemică, organică a literaturii noastre, sau că nouăzeciştii continuă şi ei tendinţa profundă a convertirii esteticului în existenţial.

Marin Mincu este, în multe privinţe, criticul emblematic, reprezentativ al drumului pe care literatura română postbelică îl traversează de la modernism la postmodernism. Adeseori, el este tocmai veriga-lipsă pe care foarte mulţi o caută pentru a întregi lanţul unei evoluţii fără fisuri, fără a dori vreodată să o identifice cu adevărat.

Ştefan Borbély

Scanned with OKEN Scanner

Notă la această ediție

Republic, acum, în formă necenzurată, volumul de critică apărut în 1986. După cum am mai relatat (vezi Un plagiator abil care falsifică istoria literară, *„Contemporanul", nr. 2–3, februarie-martie 2006), manuscrisul propus Editurii Albatros, în 1984, se numea* Avangardă şi experimentalism *şi cuprindea o primă secţiune în care vorbeam de generaţia optzecistă. Mă văd obligat să deconspir că fostul meu redactor de carte, Ion Nistor, mi-a comunicat, după un an, în 1985, că cerberul Dulea, şeful cenzurii oficiale, nu este de acord cu publicarea lucrării, fiindcă ar fi fost prima carte despre textualişti/optzecişti, ceea ce ar fi însemnat legitimarea estetică a acestora. Am fost eu însumi la Dulea care mi-a cerut să renunţ la partea introductivă teoretică, şi la textele despre Florin Iaru şi Călin Vlasie. Dl Ion Nistor împreună cu doamna Docsănescu (de la Direcţia Culturii) m-au consiliat, atunci, să iau volumul de la Editura Albatros şi să-l mut la George Bălăiţă, la Cartea Românească, schimbându-i titlul pentru a fi înscris în planul editorial pe anul următor. În această situaţie, în loc de* Avangardă şi experimentalism, *i-am dat un titlu neutru,* Eseu despre textul poetic II, *dar a trebuit să-i scot pe cei doi poeţi incriminaţi de Dulea, pentru ca acesta să nu observe că era vorba de aceeaşi carte.*

Mă simt dator să le mulţumesc, acum, în scris, prietenilor mei de la Editura Cartea Românească: lui George Bălăiţă (directorul editurii în acel timp cumplit) şi mai ales Magdalenei Bedrosian, redactorul de carte fără sfaturile căreia volumul n-ar fi putut apărea.

În mod normal, cartea de astăzi putea să apară cu titlul ce fusese cenzurat, Avangardă şi experimentalism, *dar, când îi făceam revizia, mi-am dat seama că titlul cel mai potrivit este* Experimentalismul poetic românesc.

Semnalez că toate textele din secţiunea optzecişti *au apărut la rubrica „Poezia tânără" (1983–1988) din „România literară", iar cele de la secţiunea*

Scanned with OKEN Scanner

şaptezecişti/şaizecişti *au fost publicate la rubrica „Semn" din revista „Luceafărul" (1982–1988), cu o singură excepţie şi anume textul despre Mircea Ivănescu, intitulat „vorbe, vorbe, vorbe…" care a apărut în „România literară".*

Aşa cum am spus deja, se republică aici întreaga materie din volumul Eseu despre textul poetic II *(Editura Cartea Românească, 1986) la care se adaugă textele critice despre Florin Iaru, Călin Vlasie, Aurel Dumitraşcu, Cristian Popescu, Paul Daian şi Mircea Ivănescu. De asemenea, mai sunt incluse încă trei interviuri (luate de Marcel Pop-Corniş, Tania Radu şi Grigore Mărăşanu) şi două subcapitole, introduse în addenda („Amintiri despre textualism" şi „Fals tratat despre textualizare"), care încheiau lucrarea* Textualism şi autenticitate, *(Editura Pontica, 1993).*

mai 2006

Scanned with OKEN Scanner

„*Noi nu ştim ce e poezia ci* cum e.“
G. Călinescu

„*Le nouveau statut – à trouver – est celui*
des rapports entre e'existence et le texte,
entre ces deux formes de textualité
et e'écriture générale dans le jeu
de laquelle elles s'articulent.“

(„Noul statut – ce trebuie găsit – este cel
al raporturilor dintre existenţă şi text,
dintre aceste două forme de textualitate
şi scriitura generală
în al cărei joc se articulează ele.“)
Jacques Derrida

Scanned with OKEN Scanner

Argument

„Perspectiva noastră de acum, desigur istorică *pe cât ne este posibil – spuneam la sfârşitul sintezei* Poezie şi generaţie *(Eminescu, 1975) –, vrea să fie, înainte de toate, actuală. Dacă mâine (peste un deceniu!) situaţia va fi alta, cu expresia lui E. Lovinescu, ne vom «revizui»". Iată, acest deceniu a trecut şi „situaţia poeziei" este cu totul „alta"; în consecinţă, cum era absolut firesc, ne-am* revizuit! *Acum ne-am apropiat cu alt instrument de* text *(am numit deja elementul esenţial ce a cerut* schimbarea de perspectivă critică), *împinşi de exigenţele ultime ale discursului poetic, după ce, în 1975, probasem o altă cale de aproximare.*

Faţă de materia din Poezie şi generaţie, *am încercat să cuprindem un spaţiu poetic mai vast, în care se manifestă formule din cele mai diverse şi structurile cele mai originale din punct de vedere al evoluţiei* conceptului de poezie. *Poezia românească actuală participă, în mod efectiv, la emulaţia poetică europeană prin formule de sine stătătoare, cum ar fi acelea ale lui Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, pe de o parte, sau prin anticipările avangardiste reprezentate de Tzara, Urmuz, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, pe de altă parte. Dincolo de discutarea acestora, mi s-a părut necesar să urmăresc cum creaţia mai tinerilor poeţi, ce apar începând cu generaţia lui Nichita Stănescu, se integrează într-o tradiţie atentă să fructifice atât substanţa poeziei interbelice, cât şi anticipările structurale avansate de către o avangardă omologată. Nu am urmărit prin încercarea de faţă decât să dovedim că noua tradiţie vine să propună formule poetice la fel de fertile pentru evoluţia sistemului poetic general; la un nivel mai larg, se poate observa că formulele ultime se sincronizează cu ceea ce se întâmplă mai nou în lume. Poeţii, de la cei mai tineri (de exemplu, Petru Romoşan) şi până la Nichita Stănescu, se emancipează definitiv de complexul retardării ce a acţionat subteran până acum asupra poeziei româneşti.*

Scanned with OKEN Scanner

Nu a fost intenţia noastră să realizăm o istorie a poeziei, ci numai o introducere în poeticitatea ultimului secol. În acest sens, am propus o lectură mai specială (nu „specializată") a textelor poetice, lectură care nu face altceva decât s-o completeze pe aceea tradiţională printr-un plus de adecvare. Am testat un material care cerea (cel puţin aşa mi s-a părut) un alt instrument de abordare. Nu înseamnă că poeţii despre care nu am scris aici nu merită atenţie, ceea ce voi încerca să arăt cu altă ocazie.

În altă ordine, între această carte de acum şi aceea din 1975 nu există nici o deosebire în ceea ce priveşte motivarea interioară. *Obiectivul este aproximativ acelaşi: a ilustra aventura poeticului şi a instrui despre lucrurile importante întâmplate în acest arc de timp, mai întâi în spaţiul* poeziei *şi numai în al doilea rând în* lectura *acesteia. Ni s-a părut incitant să punem în evidenţă chiar simultaneitatea implicită a acestei interrelaţionări; cum poezia* s-a schimbat *obligată de sistemul de aşteptări modificat al lectorului şi cum acest sistem de aşteptări* s-a modificat *fiindcă modalităţile de* a fi *ale poeziei nu mai erau aceleaşi. Ne îndoim că am reuşit totdeauna îndeplinirea acestui deziderat; vrem să susţinem însă loialitatea actului de interpretare asumat cu responsabilă gravitate: dacă am greşit uneori, aceasta s-a putut întâmpla datorită „pionieratului" unui asemenea mod de abordare, căci nu este prea uşor să propui, pentru prima dată,* o nouă ipoteză de lectură *asupra unei* materii vii *cum este poezia actuală, ce se formează, şe coagulează în forme de expresie surprinzătoare chiar sub ochii noştri. Ne iluzionăm să credem că ipoteza noastră „teoretică" a avut o influenţă imediată asupra poeţilor înşişi, care astfel şi-au clarificat „direcţia" propriului discurs poetic, înţelegând mai bine resorturile mai complexe ale actului lor.*

La fel, ne place să credem că şi criticii tineri (şi nu numai!) au avut un folos epistemologic şi metodologic decelabil cu uşurinţă în activitatea lor critică, după apariţia în 1981 a lucrării Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică. *Pentru prima dată în critica noastră actuală se proba o metodă sincronă asupra operei unui mare poet român; dincolo de oferirea unei alte ipoteze de lectură a poeziei lui Ion Barbu, pariul egal era de a încerca şi articularea incipientă a unui sistem critic propriu. În această privinţă, prin acest al doilea volum al* eseului de textualizare poetică, *ne ambiţionăm să credem că am adus elemente noi care să le îmbogăţească pe cele deja existente; când n-am reuşit acest lucru, le-am reluat pe acelea cunoscute şi le-am clarificat, având cel puţin scuza consecvenţei cu noi înşine. Critica o fi, cum se susţine, chestiune de subtilitate şi* finesse, *dar dacă nu emite acele minime idei prin care* să incite la gândire, *devine o gratuitate luxurioasă. Avem pretenţia de a fi pus în circulaţie aceste câteva „minime, idei", incitând la gândire, atât cât ne-a stat în*

Scanned with OKEN Scanner

putinţă, atât pe scriitor cât şi pe cititor. (Se înţelege de la sine că şi pe critic, sau, mai ales pe critic!)

Nu ne-am mai hazardat în întreprinderea de „clasificare" a poeziei, ceea ce îndrăznisem în prima carte scrisă cu mai bine de zece ani în urmă. Am tentat doar să ne păstrăm înăuntrul *discursului poetic, care, ca text în sine, spune singur totul; am prelungit traiectul textualizării, repetând poate, de cele mai multe ori, ceea ce era deja spus în textul poetic. Am ajuns la constatarea, nu tocmai optimistă, după douăzeci de ani de lectură neîntreruptă a poeziei, că discursul critic este aproape inutil, sau, în cel mai bun caz, acesta trebuie să prelungească discursul poetic fără a ieşi din sistemul de semne propus de text. Restul nu este decât vanitate. Căci poezia este o* materie aproape impalpabilă, *ce se sustrage oricărei tentative „ştiinţifice" de a-i fixa într-o terminologie statică acea entropie permanentă ce-i este organică modului ei de existenţă. Cu cât ni se pare că am ghicit „felurile" de a fi ale poeziei, cu atât ne îndepărtăm de esenţa acesteia. Călinescu avea desigur dreptate când afirma că* nu ştim *ce este poezia. Instrumentele perfecţionate ale semioticii ne-au dat ocazia să ne apropiem mai mult de* corpul *viu al poemului, pulsând ca o inimă reală. După ce, însă, am reuşit să pătrundem cât de cât în secretele* nervului poetic, *deschizându-l cu bisturiul critic, este bine să ne grăbim să închidem imediat incizia făcută, căci altfel există riscul să lăsăm să se piardă o materie care rămâne totuşi misterioasă. Este de ajuns dacă am putut să atingem infinitezimal acea rană sângerândă. Este chiar prea mult! Restul este căutare, continuă căutare, cum spune Poetul.*

Ce aventură! Să scrii, să îndrăzneşti să scrii despre Poezie! Să poţi să atingi acea zonă misterioasă a trăitului ce declanşează textul, să poţi să refaci discursul pe care l-ai traversat odată fără să ştii, fără să vrei să ştii că îl traversezi, să pătrunzi din nou în ţesuturile lui atât de profunde, să retrăieşti textul, să găseşti acolo în lectură răspuns că eşti, că ai fost tu. *Să ai confirmarea fiinţei tale devenite discurs! E un efort extrem de coborâre către rădăcini, către origini, către preformal, către preexistent. E o sforţare agonică de a întoarce nu timpul, ci fiinţa, nu fiinţa, ci discursul, nu discursul, ci cuvântul, nu cuvântul, ci articularea lui, nu articularea lui, ci sentimentul ce l-a originat, acel gest, acea trăire, acea tensiune semnificantă spontană, neprogramată, singulară...*

Când poezia e hiperconştientă de sine, critica devine redundantă, de aceea e tot mai dificil să mai faci critică a poeziei astăzi; singura şansă este să te situezi înăuntru, *precum Ion Barbu.*

Scanned with OKEN Scanner

Critica este întâlnirea cu sinele tău surprins ca dâră *a textului altora!*

Nu există critică, se spune, decât în măsura în care se referă la operă; orice sistem de lectură este răsfrângerea decodificantă a sistemului operei. În general, toate marile sisteme critice cresc din aplicarea asupra marilor opere care cuprind în sine schemele interpretării, precum corpul ascunde sub carnea aparent-identică atâtea sisteme de diferențiere ce se pot citi la aparatele cele mai sofisticate. Şi critica şi-a inventat în timp asemenea aparate sofisticate pe care le-a abandonat, mai devreme sau mai târziu, pentru a nu-şi pulveriza propriul obiect. Unii mai confundă tehnicismul exterior cu metoda: da, metoda critică este necesară spre a ridica actul de lectură la o adevărată viziune existențială şi a prelungi astfel viața textului.

Cel mai mare orgoliu şi cea mai mare pretenție a unui critic: să intuiască mai înainte cu o clipă căile spre care se îndreaptă literatura şi să poată să influențeze teoretic şi practic asupra acestei noi literaturi.

1985

Scanned with OKEN Scanner

premise teoretice

[Faţă de avangardă care este destructivă şi negatoare, experimentalismul reprezintă o nouă atitudine de creaţie şi de cunoaştere, instituind o altă angajare epistemologică şi făcând din metoda experimentistă o condiţie a creativităţii agonale.]

Scanned with OKEN Scanner

Avangardă şi experimentalism

Invitat de regretatul Al. Oprea la discuţia despre *avangardă* ce a avut loc, în toamna lui 1983, la Muzeul Literaturii Române, am putut constata, cu surprindere, că sunt mulţi cei care folosesc termenul de *avangardă* fără o delimitare teoretică precisă; chiar Henri Béhar, cunoscut cercetător al teatrului avangardist, care participa ca oaspete de onoare la acea discuţie, subsuma acestui termen generic *toate tentativele de înnoire ale artei din secol,* fără a disocia între „avangarda istorică" (având estetica sa restrictivă) şi *postavangardism.* Polemizând amical cu ilustrul oaspete am introdus în dezbatere termenul de *experimentalism* în accepţia pe care i-o dau italienii. Avangardismul ca *Sturm und Drang* ar caracteriza *etapa istorică* de manifestare a *ismelor* din prima parte a secolului când este preponderentă *negaţia;* acum sunt dislocate definitiv toate formele de expresie artistică anterioare, fără ca acest proces demolator să aibă totdeauna o justificare în planul creaţiei.

Nu intru în detaliile de natură sociologică prin care se explică în general apariţia avangardismului. Este cert însă că *aceleaşi condiţii ce au generat fenomenul avangardist nu se mai repetă în a doua parte a secolului al XX-lea şi ca atare nu mai poate fi vorba de aceleaşi efecte; în nici un caz nu mai este reperabil nihilismul violent, ci se constată o altă atitudine – am putea s-o numim o atitudine recuperatorie – prin care se experimentează, se caută noi posibilităţi expresive.* Astfel, dacă pentru avangardism ca „stare de spirit" este specifică mai ales o „retorică a conţinuturilor", pentru experimentalism funcţionează o nouă „conştiinţă critică" potrivit căreia lucrarea esenţială a artistului are în vedere în primul rând *structura formală;* bineînţeles că orice schimbare la nivelul semnificatului se repercutează imediat la nivelul semnificantului,

Scanned with OKEN Scanner

căci, aşa cum s-a demonstrat, cele două niveluri ale semnului literar nu pot fi separate. Se constată deci o diferenţă de atitudine *critică* ce are un sens valorizator *negativ* la avangardişti (cel puţin iniţial) şi unul *pozitiv* (afirmativ) la experimentalişti. *Furiei demolatoare, fără discernământ, a avangardiştilor îi este opusă fervoarea novatoare a experimentaliştilor*: este posibil ca avangardismul să fie şi experimentalist (de exemplu, în unele aspecte, futurismul lui Marinetti sau integralismul românesc), dar experimentalismul nu mai poate fi suprapus avangardismului (în ceea ce priveşte statutul prim negativist), întrucât avangardismul istoric a făcut deja din *negaţia oarbă* o „estetică" exclusivă. *Experimentalismul* (mai sunt folosiţi termeni ca „experimentism" sau „experienţialism", dovedindu-se indecizia de fond în punerea problemei) *este plurivalent şi constructiv, inventând atâtea „estetici" câte posibilităţi noi de a defini discursul artistic;* preocuparea lui fundamentală nu mai ţinteşte către conţinut, întrucât acesta a fost deja revoluţionat de *acţiunea* avangardistă, ci către *modalităţile expresive noi de captare a realului.*

Avangardismul are mai ales un statut ideologic, iar experimentalismul unul mai ales estetic. Experimentalismul nu poate trece însă peste avangardism, apariţia lui fiind explicabilă *diacronic* numai ca *fenomen de continuitate;* altfel spus, acesta *transformă avangarda într-o tradiţie,* preluând şi dezvoltând, cu o perspectivă „pozitivă", acele idei şi aspecte doar enunţate, ce pot să constituie, acum, „cuceriri" autonome ale artei, indiferent de punctul de pornire. Astfel, *experimentalismul aprofundează experienţa artistică în sine ca act de investigare angajată şi dramatică a resorturilor intime ale procesului de creaţie, văzut ca un dat existenţial şi nu ca ceva exterior.* Sunt abandonate convenţii şi canoane acreditate de tradiţia pre-avangardistă şi, în schimb, sunt explorate filoane şi zone până acum rămase virgine, ce vor fi, fără îndoială, transformate şi acestea, în scurtă vreme, în *tradiţie dinamică.* Acest *dinamism critic,* preluat de la avangardă, va deveni unul din *semnele tutelare* ale celei de a doua jumătăţi a veacului. Fără a intra în alte amănunte, se observă că avangarda – în varianta ei (sau mai exact în prelungirea) *experimentală* – este prezentă aproape la toate nivelurile, ca *acţiune modelizatoare* în cultura actuală. Dacă n-ar fi decât să amintim *spiritul de grup* al unor mişcări poetice din diferite ţări *(I Novissimi* în Italia, *Tel-Quel* în Franţa, *Klokotrism*-ul în Iugoslavia), devenit trăsătură specifică a oricărei încercări de înnoire, am vedea că atitudini ca: investigare, experimentare, căutare

Scanned with OKEN Scanner

etc. par să nu fie posibile decât în grup, simptom al faptului că *efortul artistic al secolului al XX-lea nu se mai îndreaptă în mod decisiv către operă,* văzută ca ţintă a actului de creaţie individual şi că experimentarea de grup se menţine, în paralel cu manifestările unor personalităţi (Proust, Brâncuşi, Joyce, Ionescu), într-o stare de permanentă efervescenţă şi, departe de a lăsa să se întrevadă o mutaţie decisivă, continuă atitudinea de *interogare profundă a actului artistic* în încercările de eliberare ale acestuia de tot felul de servituţi. E un „experimentalism" care, dacă ţinem seama că fermenţii lui, se situează *avant la lettre* în opera unor poeţi ca Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud – poeţi şi *metodicieni,* adică teoreticieni – şi durează de mai bine de un secol, fapt ce dă senzaţia paradoxală de stabilitate a instabilităţii, specifică prezentului nostru*. În ciuda impresiei mai vechi că avangarda europeană nu ar avea nici o şansă de supravieţuire, pentru că „nu dăduse opere viabile" (părere exprimată la noi de un G. Călinescu), ea continuă să existe ca statut „estetic" în *formele experimentaliste* şi se poate pune întrebarea dacă nu cumva această deplasare de accent este chiar *unul dintre modurile de existenţă ale artei ca atare, mod iniţiat şi experimentat conştient abia în secolul al XX-lea,* când (faptele o dovedesc) poate exista în paralel cu modul tradiţional de a crea „opere viabile" şi, firește, „structurate" convenţional, alimentându-le permanent cu noi convenţii şi fiind, la urma-urmei, în sine, foarte spectaculos şi incitant. Nu vedem, în orice caz, cum s-ar mai putea renunţa, acum sau în viitor, la *procesul de autoreflectare şi mai ales de interogare care subzistă în orice act de creaţie întreprins cu fervoare dramatică.* Acest proces a pătruns şi în critică (afirmăm, de altfel, aici ceva de la sine înţeles); nu se ştie dacă avangarda şi experimentalismul aparţin mai mult investigaţiei teoretice sau celei poetice propriu-zise: pe de o parte, toţi artiştii experimentalişti sunt autori de „manifeste" programatico-teoretice iar, pe de altă parte, toată critica actuală valorizează uneori în mod manifest, alteori doar în subtext, axiomele poetice noi introduse de avangardişti şi experimentalişti; spiritul experimentist, precum şi spiritul de „grup" şi de „şcoală" sunt prezente, mai mult ca oricând, în critica secolului al XX-lea (vezi grupurile critice, semiotice, lingvistice, psihanalitice, sociologice etc. din diferite centre culturale).

* Vezi *Post-scriptum 1.*

Scanned with OKEN Scanner

Credem că şi scăderea interesului pentru istoria literară şi întoarcerea preocupărilor criticii către *poietică, retorică, stilistică, semantică,* adică spre disciplinele marcat teoretice, este tot un reflex al mişcării artistice experimentale. De aici şi întrebarea paradoxală care domină, actualmente, mai multe spirite: ce este primordial – creaţia sau critica (oul sau găina)? O întrebare mai îndreptăţită ar fi aceea de a şti dacă unele probleme cruciale de poietică şi rezolvarea lor, în spiritul secolului, se datoresc intervenţiilor unor Mallarmé, Breton, Marinetti, Ionescu, Tzara, Bataille (care sunt şi creatori) sau teoretizărilor unor Barthes, Bachelard, Eco, Frye etc., care au venit mai târziu. Critica modernă se află de multe ori în situaţia de a afirma sau teoretiza (uneori la modul cel mai scientist posibil) axiome de creaţie care, în manifestele poeţilor, erau asumate la modul *participativ,* ca o „conduită şi o psihologie". Aflarea resorturilor artei, descrierea şi dislocarea lor cu scopuri experimentale erau, la avangardistul propriu-zis, un martiraj şi o damnare, în timp ce, la criticul actual, ele au devenit nişte obiective asumate deliberat, dar de cele mai multe ori cu acelaşi patos teoretic nemaiîntâlnit până în secolul nostru.

Oricum, majoritatea celor ce se ocupă cu studiul „avangardei" investighează această noţiune numai în sensul etimologic al denumirii ei, adică drept mişcare de anticipare a noului, care ar dispărea odată cu întronarea lui. În ceea ce ne priveşte, după cum s-a constatat până acum, fără să respingem cele de mai sus, am dori să menţinem, sub formă de problemă, opinia că *avangarda secolului nostru evoluează spre experimentalism,* deşi păstrează trăsăturile fundamentale ale oricărei „avangarde" (renascentiste, romantice, simboliste etc.) *reprezentând o răsturnare mult mai profundă şi mai de durată decât acestea,* deoarece regândeşte unele categorii ce angajează înseşi temeliile esteticului. *Se poate spune că din antichitate şi până astăzi, niciodată nu s-a mai pus la încercare, cu atâta îndârjire, rezistenţa limbajului ca mijloc uman de comunicare, nu au mai fost interogate, cu atâta dramatism, funcţiile artei, esenţa actului literar ca atare, raporturile dintre eul creator şi realitate, dintre existenţial şi artistic.* Într-un cuvânt, niciodată convenţiile (sociale, lingvistice, artistice) şi natura însăşi a esteticului nu au mai fost investigate până în acest moment ca nişte *limite absolute ale condiţiei umane* şi nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc. Credem că nu greşim dacă afirmăm că în aceasta ar consta noutatea absolută a experimentalismului din secolul

Scanned with OKEN Scanner

al XX-lea. Într-adevăr, dacă ne referim, de pildă, la romantism, el nu făcea decât să opună o estetică simetrică celei clasiciste, negându-i acesteia fiecare termen în parte şi instaurând astfel alte convenţii, care nu au viabilitate decât lecturate în deplină polemică cu cele anterioare, clasiciste; fiecare curent s-a definit (lucru cunoscut de toată lumea) ca o mişcare *anti* (anti-clasicistă, anti-romantică, anti-parnasiană, anti-naturalistă, anti-simbolistă etc.) dar nu şi *anti-estetică* la modul absolut. Avangardismul dă ideea unei revoluţii *totale* tocmai prin acest *portant iniţial anti-estetic* care angajează înseşi temeliile modului de a fi în lume al fiinţei umane, cu consecinţe surprinzătoare în filozofia veacului. Am putea spune că e o mişcare ce a antrenat nu numai arta, ci şi ştiinţa, filozofia şi toate formele de exprimare ale conştiinţei omului, mişcare care este departe de a se încheia în secolul nostru. Nu se ştie cine a tras mai întâi semnalul de alarmă – ştiinţa, filozofia sau arta? În orice caz, arta, şi mai ales poezia (care are ca suport material cuvântul), au tras acest semnal mult mai vizibil şi mai neliniştitor, erupând mai direct prin limbaj în viaţa cotidiană şi având posibilităţi mai largi de problematizare a consecinţelor devastatoare ale acestui mod de regândire a condiţiei umane. Sub semnul experimentalist se prezintă deci arta secolului al XX-lea de după „avangarda istorică"; termenul poate părea rebarbativ şi există şi posibilitatea unei simplificări înguste în manevrarea teoretică. Folosindu-l, reţin mai ales *sfera de permanentă deschidere pe care o implică activitatea de căutare, de explorare „conştientă", programată, a unor forme de expresie noi.*

Experimentalismul nu reprezintă, cum se crede, doar faza de „încercare" premergătoare descoperirii unor alte *isme,* ci *îşi este chiar scop în sine; demersul estetic experimentalist propune valori de sine stătătoare, integrabile din mers într-o ierarhie valorizantă. Astfel, cu această perspectivă, Joyce şi Eugen Ionescu pot fi consideraţi experimentalişti puri pentru acest secol, după cum, la fel, Lautréamont şi Rimbaud pentru secolul trecut.*

Se înţelege de la sine că, deşi am preluat acest termen de la italieni, sfera de semnificaţii în care îl încadrăm este mult mai extinsă, devenind, ca să zic aşa, *o adevărată categorie tipologică de creaţie şi de cunoaştere, ce instituie o altă atitudine epistemologică şi face din metoda experimentalistă o condiţie a creativităţii agonale.*

Scanned with OKEN Scanner

Artistul este acum confruntat cu probleme atât de grave, atât de inevitabile, atât de tragice, că nu are cum să le eludeze; este vorba de o crispare creatoare şi de o febră premonitorie ce înfrigurează mâna care scrie făcând-o să şovăie între atâtea decizii „estetice". *Esteticul presupune în general o intermediere, o distanţare şi deci o „falsificare" a realului, de aceea se caută toate acele metode care să capteze autenticul, reducând „falsificarea". Experienţa agonistică* încununează intermitent existenţa umană de-a lungul istoriei sale ontologice, dar niciodată starea agonală n-a devenit atât de acută ca în acest sfârşit de mileniu. *Agonismul căutării înfrigurate, traversarea experienţei-limită, transformată în scop în sine, tutelează acum, se pare, orice efort creativ.* Din punct ele vedere ştiinţific trăim o eră exacerbat-experimentalistă, când se pun în discuţie conceptele fundamentale şi se verifică legile fizicii şi ale biologiei. Artistul, în general, şi scriitorul, în special, nu se mai pot sustrage în nici un fel acestui *imperativ experimentalist care se structurează într-o poetică autarhică.* Astăzi se rediscută ca niciodată categoriile retoricii şi ale ficţiunii şi se răspunde cu totul diferit la întrebările vechi; *discursul literar suferă mutaţii esenţiale prin punerea în evidenţă a mecanismelor literarităţii şi prin ofensiva periculoasă asupra literalităţii.* În acest sens, structuralismul şi, mai recent, semiotica, au avut un cuvânt greu de spus; descoperirea activităţii continue de *semiotizare/desemiotizare* ce stă la originea procesului de creaţie a schimbat radical motivarea „estetică" a actului creator, ca şi rezultatele acestuia: a apărut „dilema" necesităţii unei *situări a autorului* (creatorului, emitentului de text, operatorului, instanţei lirice sau narative etc.) în interiorul giganticului proces de intertextualizare în care ne aflăm imerşi cu voia sau fără voia noastră. *Conştiinţa textualizării,* asumată cu anticipaţie „protocronistă" de către Ion Barbu cu cinci decenii în urmă, a devenit acum o „normă" comună de a face literatură. Modul de a scrie proză sau poezie s-a schimbat radical (nu vorbesc de rezultatele acestei schimbări), ceea ce înseamnă că s-a schimbat şi obiectul scriiturii, cum şi motivarea ei.

Pulsiunea cea mai puternică, inducând în mod esenţial actul scriiturii, vine din necesitatea viscerală de a comunica fiinţa în ceea ce aceasta are mai autentic; literatura vrea să scape de capcana literarităţii şi, poate, aceasta este cucerirea cea mai importantă în ordinea producerii discursului. Ce se înţelege acum prin autenticitate, iată o întrebare extrem de grea, la care vom încerca să răspundem pe parcursul întregii cărţi.

Scanned with OKEN Scanner

Post-scriptum 1

Mi se pare că este momentul de a mă opri puţin asupra unei discuţii pe care am avut-o în 1983, imediat după apariţia cărţii *Avangarda literară românească* (Minerva, 1983), cu Nicolae Manolescu ce se arăta nedumerit de termenul „experimentalism", introdus de mine atunci. (De fapt, termenul fusese folosit şi în studiul „Avanguardia romena e avanguardia europea" aflat ca introducere la lucrarea *Poesia romena d'avanguardia,* Milano, Feltrinelli, 1980, carte pe care i-am dăruit-o chiar în 1980.) Ce se întâmpla? Criticul nu înţelegea prea bine sau nu era de acord cu disocierea noastră între avangardă şi experimentalism; în două cuvinte, susţin(eam) pornind de la italieni, după cum am mai spus, că atunci când negaţia nihilistă dispare şi se lucrează deliberat pentru *recuperarea* unor forme de expresie noi, nu mai avem de a face cu poezia de avangardă, ci cu o poezie experimentalistă. Nedumerit încă, sau poate pe deplin edificat, Nicolae Manolescu revine în articolul „Planeta ascunsă" („Steaua", 5–6, 1985) cu intenţia de a rezolva definitiv dificila problemă. Deoarece această problemă ne-a preocupat în intervenţiile critice, de la 1980 încoace, ni se pare instructiv să stăruim asupra ei. Descoperind pentru prima dată aşa-zisa „planetă ascunsă" care este avangarda, Nicolae Manolescu îşi redescoperă vocaţia de „teoretician" şi taie nodul gordian în felul său specific, avansând brusc ideea că poezia din toate timpurile, la fel ca şi romanul, e de „trei feluri": „aceea *tradiţională* sau veche, care a durat opt sute de ani (iar dacă îi ataşăm, cum s-ar cădea, şi operele antichităţii, cu mult mai mult), o poezie *modernistă,* de sorginte simbolistă şi care are multe din însuşirile manierismului în sensul de la Hocke şi o poezie *avangardistă* (dar care nu trebuie confundată cu avangarda istorică!), ea începând cu Rimbaud şi ajungând la postmodernismul contemporan". Criticul este foarte clar, poate prea clar, dacă avem în vedere dificultăţile! Nu am nimic de obiectat, dar eu n-aş fi atât de tranşant să eludez specificitatea şi diferenţierea poeticilor de până la simbolism sub un termen atât de generic cum este cel de poezie „tradiţională"; pe de o parte, cred că termenul este foarte vag (mai ales că la noi există, pentru secolul al XX-lea, poezia *tradiţionalistă,* care ar putea să fie confundată de către neştiutori cu poezia „tradiţională") şi, pe de altă parte, este inexact

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă uită poetica romantică, de exemplu, care anticipează, de multe ori, teritorii ce vor fi *recuperate* de către postmodernism etc. Nu mă refer acum la argumentele criticului, care sunt de multe ori adecvate, dar în această privinţă, dacă ar fi să mă aventurez în teoretizare, aş propune mai degrabă eşalonarea în *poezie premodernă, poezie modernă şi poezie postmodernă.* Desigur că *la poezia premodernă ar intra toate poeticile istorice de până la simbolism, la aceea modernă toate până la avangardism, iar la poezia postmodernă, tot ce se întâmplă de la avangardism încoace.* Bineînţeles, aceasta presupune o generalizare ideală care ar însuma mutaţiile fundamentale ce au loc în interiorul şi în exteriorul genului poetic, mutaţii şi transformări legate în primul rând de *procesul constituirii eului poetic şi a raporturilor instituite de acesta cu obiectul poeziei.* Nu este locul însă să mă pierd aici în detalii. Ceea ce vreau să discut acum este situaţia poeziei din secolul al XX-lea, unde Nicolae Manolescu vine şi propune o ipoteză foarte „originală"; după el, sau cel puţin aşa lasă să se înţeleagă, în secolul al XX-lea există doar două „feluri" de poezie: „modernistă" şi „avangardistă". În fine, putem fi de acord că „poezia modernistă" „o defineşte lirismul în primul rând, chiar dacă sufletul care se exprimă în ea, departe de a mai fi tipic, generic, ca în poezia tradiţională, devine individualist, egoist şi straniu ca un duh non-uman". Am observa, totuşi, în treacăt, că noţiunea de „suflet", folosită aici cam impropriu şi refuzată deja de Poe, corespunde unor criterii de analiză mai mult psihologice decât estetice.

Lucrul cel mai interesant începe, însă, atunci când Nicolae Manolescu vorbeşte de poezia avangardistă „începând cu Rimbaud şi ajungând la postmodernismul contemporan". Oare despre ce vorbeşte el? Vorbeşte despre „avangardă" sau despre altceva? Dar să-l lăsăm să dezlege „confuzia" atât de „uimitoare", cum se minunează singur, pe care ar fi făcut-o Hugo Friedrich şi Marcel Raymond în cunoscutele lor lucrări: „Rimbaud şi Lautréamont se află, în sfârşit, printre pionierii poeziei pe care am numit-o (în lipsa unui termen mai puţin echivoc) avangardistă. Dacă Poe, Baudelaire şi Mallarmé au iniţiat modernismul, cei doi contemporani ai lor, la care putem adăuga pe Whitman, au fost primii locuitori ai planetei ascunse". Da, termenul este „mai puţin echivoc", nu pentru ceea ce vrea să ne sugereze N. Manolescu, ci din cu totul alte motive. Avangarda reprezintă o manifestare istorică bine precizată (mă refer la *avangarda istorică* instituind cotitura esenţială), ce a stat în centrul atenţiei

Scanned with OKEN Scanner

manifestării tuturor artelor pentru întreaga primă jumătate a acestui secol. Ar fi inutil să recapitulez acum. Mi se pare, în altă ordine, că sugestia despre Rimbaud şi Lautréamont, ca „pionieri" ai avangardei, am mai întâlnit-o, deşi N. Manolescu pare a susţine că ar fi descoperirea sa exclusivă. Despre acelaşi lucru şi în aceiaşi termeni am discutat şi noi în articolul „Polivalenţa experimentalismului" („Luceafărul", nr. 2, 14 ianuarie 1984). Iniţial, acest articol se numea „Avangardă şi experimentalism" (titlu pe care-l reiau în această carte), unde, în dorinţa de a încerca o disociere utilă între cei doi termeni, de multe ori, cum se întâmplă în asemenea încercări de „pionierat", mă lăsam atras de ambiguitatea lor implicită. În orice caz, chiar dacă am clarificat acum cele două concepte, schimbând termenii acolo unde era posibilă confuzia lor, în textul publicat în „Luceafărul", afirmaţia aceasta exista identică: referindu-mă la sfera conceptului de experimentalism, pe care încerc să-l introduc în circulaţie la noi, folosesc cuvântul „avangardă" exact în „accepţia" preluată de N. Manolescu: „E o *avangardă* – scriam atunci – care, dacă ţinem seama că fermenţii ei, se situează *avant la lettre* în opera unor poeţi ca Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud – poeţi şi *metodicieni,* adică teoreticieni – durează de mai bine de un secol, fapt ce dă senzaţia paradoxală de stabilitate a instabilităţii, specifică prezentului nostru". Oricum, din câte se poate observa, încă de la începutul discursului critic, afirm decis că experimentalismul în opoziţie cu avangarda (negativistă în totalitate la începuturile ei) implică „o atitudine *recuperatorie* prin care se experimentează, se caută noi posibilităţi de expresie" (am citat din „Luceafărul"). Termenul de „recuperare", în acest context „teoretic", îi convine şi lui N. Manolescu: „Deşi încearcă şi ei să facă din liric elementul central, avangardiştii nu procedează prin eliminare, ci prin *recuperare.* Acest lucru trebuie subliniat *împotriva opiniei curente*" (s. m.). În primul rând, este de văzut dacă „avangardiştii fac din *liric* elementul central" (afirmaţie nesusţinută de nici un argument) şi, în al doilea rând, se poate vedea cum criticul preia argumentul „recuperării", întorcându-l cu abilitate „împotriva opiniei curente", adică împotriva mea.

N. Manolescu adaugă în plus argumentul original că Rimbaud şi Lautréamont şi probabil Whitman sunt avangardişti pentru că „scriu poeme în proză", dar imediat continuă să preia, prefăcându-se că polemizează cu afirmaţiile mele fără să mă numească: „avangarda nu e

Scanned with OKEN Scanner

doar negaţie, destrucţie; ea *recuperează* în măsura în care refuză". Avangarda istorică (în fond, aceasta este unica avangardă în secolul nostru, căci pentru rest avem alţi termeni) nu *recuperează* ci neagă în absolut; abia curentele înnoitoare care vin *după,* şi care sunt toate *experimentaliste,* „recuperează", aşa cum am afirmat deja din 1983. Da, desigur că „avangardiştii au înlăturat practic toate frontierele din calea expresivităţii" pentru că au negat orice „expresivitate" în mod programatic; întâi a fost negaţia iraţională, destrucţia totală şi abia pe urmă, cu experimentaliştii (sau postmoderniştii) *se recuperează ceea ce era de recuperat,* reţinându-se *direcţia căutării,* dar de data aceasta în mod constructiv. În altă ordine, nu mi se pare, repet, că pentru „estetica" avangardistă „lirismul rămâne instanţa centrală", căci atunci „moderniştii" ce rost mai au? Mai încolo, N. Manolescu foloseşte ca din întâmplare termenul de „postmodernism" („Postmodernismul e oligarhic şi tolerant"... etc.), dar începe să se contrazică; oare despre ce vorbeşte criticul? Vorbeşte despre „avangardă", cum promisese, sau despre „altceva"? Se pare că vorbeşte cu argumentele şi cu cuvintele noastre mai mult despre „postmodernism", pe care noi l-am mai numit experimentalism, şi căruia i-am sesizat nota diferenţiatoare faţă de avangardă; mai târziu, când se va mai „clarifica" în termeni, criticul va prefera probabil şi el *postmodernismul,* de altfel generalizat în cercetarea din alte părţi, şi se va preface că problema nu era una de substanţă (adică de idei), ci doar una formală. Îmi displace această disputare „competitivă" de idei, dar mi-am amintit întâmplarea semnificativă că în cronica sa la *Avangarda literară românească,* N. Manolescu procedează, în cunoştinţă de cauză, într-un mod foarte elegant; mai întâi înşiră câteva generalităţi valabile pentru orice altă lucrare de acest gen, apoi intervine cu un „dar" şi pe două coloane face cu mult aplomb tot felul de consideraţii „proprii", pentru ca la sfârşit să revină senin, susţinând inocent că „de altfel, aceste lucruri le-a spus cu alte cuvinte şi Marin Mincu". Quod erat demonstrandum!

Revenind, cu seriozitate, după această mică efuziune amicală, vreau să spun, incitat la operaţia de *clasificare,* că mi se pare mai exact să vorbim, pentru secolul al XX-lea, de trei „feluri" de poezie: modernistă, avangardistă şi experimentalistă (sau postmodernistă). După cum se vede, pentru secţiunea „avangardistă" (atât de laxă la Manolescu) noi facem o dublă compartimentare. Justificarea acestei poziţii *teoretice* se află, în

Scanned with OKEN Scanner

măsura în care ne-a stat în putinţă, în chiar scrierea acestei cărţi despre *poezia nouă*. Altfel, pentru că tot ne-am pus întrebarea „câte feluri de poezie există?", aş mai adăuga că, după părerea mea, pentru secolul al XX-lea românesc, există patru „feluri" de poezie: tradiţionalistă, modernistă, avangardistă şi experimentalistă. Sunt aproape sigur că prietenul meu Nicolae Manolescu îmi va demonstra cu „documente" că şi el tot atâtea a descoperit. Nu e nici o glumă! (Vezi nota de la pagina 58; adnotare adăugată acum, în 2006).

Până atunci, să ne oprim, din curiozitate, asupra „exemplelor" celor „trei feluri de poezie" care, „chiar dacă nu le găsim în stare pură, pot fi identificate lesne în istoria genului". În conformitate cu „catagrafierea" propusă, „simplificând", „poezia *tradiţională* este practic încheiată în preajma primului război cu G. Coşbuc şi cu O. Goga". Este ciudat că deşi părea să nu adopte o perspectivă istorică (nu-l interesează „avangarda istorică" manevrând un concept categorial mai larg!), N. Manolescu opreşte brusc poezia tradiţională românească (sau n-o opreşte, ci mai degrabă o face să „avanseze" până la primul război) la o dată fixă, chiar dacă „mai târziu" mai apar „poeţi tradiţionali epigonici"; se pare că aici, numindu-l şi pe Ion Pillat, criticul face el însuşi confuzia scontată între „tradiţionali" şi „tradiţionalişti". Dar nu se înţelege unde-i va pune pe Beniuc, pe Ioan Alexandru, pe George Alboiu şi pe Gheorghe Pituţ. După numele invocate (Goga, Coşbuc, Pillat) s-ar părea că se are în vedere un *criteriu tematic* şi nu unul al *formelor* poetice; cum rezolvăm contradicţia aceasta?

În categoria a doua (era să zic „felul doi") la poezia *modernistă* intră Macedonski, Petică-Săvescu-Anghel, Blaga, Barbu, Philippide, Maniu, Dan Botta, Arghezi din *Psalmi* şi din *Versuri de seară,* Dimov, Doinaş, Maria Banuş din ultimele cărţi, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Florin Mugur şi „ceilalţi". „Ceilalţi" vor fi fiind probabil Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu şi Dan Laurenţiu, pe care nu-i găsesc citaţi nicăieri. Dar dacă totuşi stăm să privim mai atent, am putea eventual constata că Macedonski este şi poet romantic (deci „tradiţional"); Blaga ar mai putea fi şi avangardist (dacă includem, cum se face de obicei, expresionismul la avangardişti), tradiţionalist (cum a şi fost considerat) şi în foarte mică măsură modernist (dacă vom centra modernismul, cum face Manolescu, în mod exclusiv pe simbolism); la fel pot fi disputaţi Maniu, Dan Botta şi

Scanned with OKEN Scanner

Arghezi; prin *tehnica versului,* considerată criteriu diferenţiator pentru „tradiţionali", cred că Doinaş ar merge spre prima secţiune, adică spre poezia „tradiţională". Altfel, cum se va vedea, pe Nichita Stănescu eu l-am „recuperat" pentru zona de încercare a postmoderniştilor, zonă ce ar trebui integrată, după N. Manolescu, tot la poezia avangardistă. În sfârşit, a treia secţiune (avangarda!) este ilustrată de „bucureştenismul lui Minulescu, de Bacovia, fals simbolist, fals modernist, poet care iubeşte prozaismele, stridenţele şi kitschul rimbaudian, de Camil Petrescu, Ion Vinea, Voronca, Tzara, Bogza, de Arghezi din *Flori de mucigai,* apoi de Stelaru, Emil Botta, Geo Dumitrescu şi de alţi câţiva poeţi din preajma şi din timpul celui de al doilea război, în fine, de Marin Sorescu şi de Ion Gheorghe din *Zoosophia* şi de mulţi din tinerii poeţi ai generaţiei '80". Aici, se pare că Nicolae Manolescu vrea să ne inducă ideea că, de fapt, „burta chitului avangardist" înghite tot şi de aceea putem să înghesuim în ea orice; „bucureştenismul" lui Minulescu nu este un criteriu suficient pentru a-l disloca de la moderniști, şi nici măcar tehnica („versul") nu l-ar împinge spre avangardişti. Oare „prozaismele" lui Bacovia să ajungă pentru a-l avangardiza? Ce este avangardist în *Flori de mucigai* despre care s-a afirmat anterior că vine dinspre Baudelaire? Să aibă vreo legătură avangarda cu transcendenţa discursului arghezian de aici? Dar discursul serafic al lui Stelaru ce relaţie ar avea cu *Poemul invectivă* al lui Geo Bogza? Este clar că în „accepţia largă" a lui N. Manolescu sunt asimilaţi la un loc, în avangardă, poeţi moderniști, avangardişti şi experimentalişti. Fără îndoială că prin relaţia eului bacovian cu un anumit tip de real (şi nu prin „prozaismele" şi prin „stridenţele" sale, cum crede N. Manolescu), Bacovia, ca şi Rimbaud şi Lautréamont (care iar, nu pentru că „scriu poeme în proză"), pot fi incluşi, aşa cum am spus, ca precursori ai poeziei postmoderniste (sau experimentaliste). Accept şi eu că, poate, termenul de „experimentalism", pe care l-am preluat de la italieni, este puţin forţat, dar cel de postmodernism (folosit îndeobşte) mi se pare destul de vag pentru a fi funcţional. În nici un caz nu se poate admite însă termenul de avangardism sui-generis, cum susţine criticul. Dar toate acestea sunt chestiuni deja clarificate. Le-am reluat pentru a împiedica perpetuarea unor confuzii semnificative.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Constituirea eului poetic şi relaţiile cu obiectul poeziei

Iniţial, poezia este emanaţia unei instanţe enunţătoare transcendente, având un obiect ce se află în exterior. Apoi, *pe măsură ce are loc transformarea acestei instanţe transcendente într-un eu poetic autonom, aceasta capătă o conştiinţă de sine tot mai accentuată şi îşi devine propriul obiect.* Orice eu poetic propune o *structurare a realului, intermediată totdeauna diacronic de o poetică* (clasicistă, romantică, simbolistă, expresionistă etc.) care impune organizarea discursului în codificări recognoscibile pentru un anumit tip de receptivitate, ce variază şi ea în funcţie de perspectiva istorică. Cum spune Cesare Segre, modelele semiotice sunt modele istorice. Sistemul semnelor poetice, chiar reprezentat în eşantioane de structuri luate separat, conservă, la toate nivelurile, propria-i *istoricitate internă.* Ca interpret, poţi să ţii cont de aceasta sau nu, dar în nici un caz nu poţi să-i negi existenţa. Conceptul de poezie evoluează în timp şi criticul (de orice orientare ar fi el) trebuie sa aibă în vedere această „evoluţie" pentru a nu eluda diferenţierea specifică. Pentru poezia română din secolul al XX-lea (tradiţionalistă, modernistă, avangardistă şi experimentistă), *eul poetic tinde treptat să devină instanţa absolută, abolind orice retorică mediatoare.* Marele deziderat este acesta: a reuşi să parcurgi toate obstacolele „retorice" până la acel *eu real* pe care-l poate naşte viu şi autentic, Vocea. Este întreg drumul parcurs de la Arghezi la Nichita Stănescu.

Tradiţia orală a poeziei româneşti a avut un efect puternic asupra evoluţiei formelor de expresie pe care această poezie le antrenează în act în scurta sa *istorie externă,* cât şi asupra modului de a gândi şi concepe procesul poetic în sine. De la Anton Pann la Tristan Tzara pe de o parte,

şi de la Heliade la Petru Romoşan, pe de altă parte, au loc mişcări circulare de sedimentare şi avansare a discursului pe care o *istorie internă* a formelor de expresie trebuie să le înregistreze tocmai spre a ilustra modalităţile prin care se realizează saltul de la *formele poeziei orale la scriitura textualistă actuală.* Dacă poezia orală implică o instanţă enunţătoare impersonală, apărând ca rezultatul direct al efortului anonim şi cutivând în principal *genul baladesc,* vom constata că şi alţi poeţi români recurg periodic la această formă de structurare, nu prea îndepărtată de naraţiunea fiabescă din care derivă; este ceva organic cu tradiţia faptul că şi în actualitate *celula poetică* autohtonă mai ereditează *moduluri semnificante,* cultivate cu preponderenţă de către un emitent folcloric. Astfel, este interesant de explorat împrejurarea că straturile poeziei orale au fost investigate cu real profit la diferite niveluri de Heliade, de Blaga, de Eminescu, dar şi de Urmuz. Eminescianismul ca şi avangardismul îşi revendică, e drept, diferenţiat aceeaşi sursă folclorică, iată un paradox la fel de actual şi pentru poetul cel mai tânăr. Probabil că *această situaţie specială motivează coabitarea celor mai înaintate forme experimentiste de discurs cu versificările neaoşiste* lipsite de orice doxă. Receptorul, chiar avizat, este mai degrabă dispus să accepte produsul aşa-zis „liric", fiind mai puţin atent la căutările, adeseori tragice, prin care se încearcă probarea altor posibilităţi „teoretice" ale discursului. Puţini sunt poeţii care-şi pun întrebarea *cine vorbeşte* în textul lor, abandonându-se instinctiv de cele mai multe ori unei *scrituri impersonale;* cu atât mai puţin se poate vorbi, în asemenea cazuri, de prezenţa unei conştientizări reale a eului poetic. *Constituirea eului poetic este o problemă complexă în rezolvarea căreia se angajează toate demersurile lirice româneşti mai importante din prima jumătate a secolului.* E curios, dar la noi se mai face confuzia teoretică între noţiunea de eu poetic şi diverse alte noţiuni precum „poetul", „creatorul", „emitentul" etc., care pot intra în relaţii de incidenţă cu prima noţiune, fără însă a se suprapune vreodată. *Eul poetic ar putea reprezenta însumarea acelor vaste raporturi de (inter)determinare ce se stabilesc între o instanţă enunţătoare antrenată direct în discurs (lucru pus în evidenţă prin diverse mărci sau martori textuali) şi obiectul acestui discurs care poate fi realul „real" sau realul textual.* O rapidă trecere în revistă a celor câtorva formule poetice moderne, de la noi, în cadrul cărora se manifestă un *eu constituit sau numai tendinţa constituirii acestuia,* devine instructivă.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă sistemul de semne al poeziei eminesciene a întemeiat acea „langue" naţională, devenită reper modelizant absolut pentru întreaga durată de evoluţie a formelor poetice româneşti, în *secolul al XX-lea vor apărea cinci poeţi mari ce vor rescrie „eminescianismul", transformându-l şi adoptându-l în funcţie de cerinţele disjuncte ale manifestării discursului poetic modern şi postmodern.*

Dar Eminescu a întemeiat ideea de poezie naţională printr-un salt prea brusc, pentru a putea fi asimilat normal de tradiţia anterioară şi posterioară, focalizând toate căutările într-o direcţie exclusivă; el a sintetizat sau a descoperit, a reluat sau a anticipat aproape toate motivele şi direcţiile, aproape toate toposurile şi structurile, toate viziunile şi sentimentele, astfel că toţi poeţii ce-i urmează sunt într-un fel sau altul *eminescieni.*

Se poate spune că *are loc un fenomen permanent de infuzie şi transfuzie a eminescianismului în corpusul actual, trecut şi viitor al literaturii româneşti.* În consecinţă, vom descoperi un eminescianism oracular la Antim Ivireanul, un eminescianism filosofic la Dimitrie Cantemir, un eminescianism sociogonic şi imnic la Heliade, un eminescianism preromantic la Vasile Cârlova, un eminescianism paremiologic la Ion Creangă, un eminescianism ideologic la Titu Maiorescu, un anti-eminescianism la Macedonski, un eminescianism epigonic la Vlahuţă, un eminescianism pamfletar la Arghezi, un eminescianism mitic la Blaga, un eminescianism germanic la Ion Barbu, un eminescianism bacovian la Bacovia, un eminescianism vizionar la Sadoveanu, un eminescianism elin la Călinescu, un eminescianism adolescent la Nicolae Labiş, un eminescianism elegiac la Nichita Stănescu, un eminescianism viitor la un poet viitor, care deşi nu s-a născut este deja un poet eminescian.

Eminescianismul impune o viziune categorială şi un stil cu rădăcini specifice înfipte adânc în tot ce ţine de creativitatea culturii pre-eminesciene şi post-eminesciene. După Eminescu se conştientizează treptat acele câteva traiecte creative ce vor căpăta o funcţie modelizatoare; conservatorismul ideologiei eminesciene va fi asimilat de cultura românească modernă, iar sondajele vizionare şi onirice ale poeziei eminesciene vor marca definitiv orientarea lirismului posteminescian. La fel, polemismul gazetăresc şi fantasticul prozei vor fi şi ele transformate rapid în tradiţie activă. S-a ajuns chiar la situaţia paradoxală că tot ce nu putea fi înglobat sau integrat unei posibile tradiţii eminesciene a fost respins violent ca ceva lipsit de organicitate;

Scanned with OKEN Scanner

dacă tiparele cuprinse în *modelul eminescian* apar, de exemplu, restrictive faţă de avangardism, întrucât nu-l anticipează, s-a şi constituit o mentalitate dogmatică şi autohtonistă ce se opune, aproape în exclusivitate, achiziţiilor avangardiste sau postmoderniste.

Tirania unor modele poate conserva universalizarea unei culturi, atunci când acest fapt s-a petrecut deja, dar poate şi să frâneze atingerea acestei universalizări, când nu admite posibilitatea de a asimila noi structuri creatoare. Din păcate, trebuie să spunem că Eminescu nu a intrat în circuitul marilor modele universale şi de aceea literatura românească modernă a fost obligată să afle alte căi prin care să se integreze într-un spaţiu mai larg, căci orientările latente, intersectate doar de geniul eminescian, se cereau transformate *în act;* descifrarea şi re-scrierea acestora propun pentru prima jumătate a secolului al XX-lea patru structuri reperabile (e vorba de Blaga, Bacovia, Barbu, Arghezi) ce vor polariza acele câmpuri de tensiuni semantice şi formale, apte să le transforme în *semnele tutelare* ale poeziei actuale. *La aceste patru sisteme poetice se adaugă al cincilea pentru a doua jumătate a secolului, instituit de opera poetică a lui Nichita Stănescu.*

Astfel, gândirea poetică românească, deductibilă la nivelul unei epistemologii mai generale din operele poeţilor enumeraţi, se particularizează în varietatea şi diferenţierea metodelor *poetice propuse:* există o metodă poetică blagiană dedusă din viziunea expresionistă a poetului şi filosofului; există o metodă poetică barbiană inclusă unei explorări textualiste şi textualizante a discursului; există o metodă poetică bacoviană ce se nutreşte din sinele existenţial al eului poetic; există o metodă poetică argheziană ce face accesibile materiile impure ale tuturor compartimentelor limbii şi există o metodă poetică stănesciană bazată pe poetica postmodernistă a *necuvintelor.* Ar mai fi de omologat metoda poetică macedonskiană, ce pare să recupereze în timp locul ocupat de Arghezi. Aş vrea să notez în treacăt că discursul lui Macedonski îşi adjudecă o influenţă catalitică cu bătaie mai lungă decât acela al lui Eminescu. (Sper că se va observa uşor, că aici nu am emis decât o judecată de situare în cadrul unei tradiţii şi nicidecum nu am intenţionat o ierarhizare axiologică. Aceasta se poate însă deduce *a-posteriori*!)

Dincolo de aceste consideraţii de ordin mai general, după cum am spus, *problema esenţială a discursului din acest secol se leagă de constituirea eului poetic, de precizarea instanţei enunţătoare şi de situarea subiectului poetic în relaţie*

Scanned with OKEN Scanner

*directă sau indirectă cu obiectul poeziei.** În funcţie de aceste relaţii, vom observa că poezia românească a secolului al XX-lea a participat din plin la căutările esenţiale ce au traversat poezia continentală. Nu este deloc un accident că, prin Tristan Tzara, literatura română propune Europei o tendinţă culturală ce va contribui la schimbarea radicală a discursului poetic.

Referindu-ne strict la mutaţiile ce caracterizează anvergura căutărilor, intrinseci evoluţiei formelor de expresie, identificate în metodele poetice enumerate, vom constata, că fiecare din acestea are o importanţă bine precizată pentru afirmarea *poeziei* noi pe care o vom investiga în cadrul acestei lucrări.

Astfel, prin *metoda arghezianã* ni se ilustrează *dramatica sforţare a eului poetic de a se constitui ca entitate autonomă,* sforţare ce rămâne însă în starea de încercare şi tatonare, datorită imposibilităţii instanţei enunţătoare de a se separa de toate acele servituţi specifice conceperii tradiţionale a Discursului ca emanaţie transcendentală; eul nu reuşeşte să se întrevadă decât uneori, ca voce infuză, hibridată în interstiţiile unei alte voci impersonale ce aparţine instanţei transcendente. Eliberarea de această servitute este împiedicată şi de sistemul prozodic tradiţional adoptat de poet. Gestica arghezianã impune însă o atitudine de mare orgoliu şi îndrăzneală, omologabile aproape unei deturnări victorioase a instanţei eminesciene tiranice, cu toate că arghezianismul consacră *un discurs al căui obiect este de presupus dincolo de text, într-o exterioritate impură.* Respingerea acestei poetici de către Ion Barbu nu se datora unei simple toane polemice, ci era justificată organic, în funcţie de opţiunea textuală avansată a autorului *Jocului secund.*

Nici *metoda expresionistă,* la care aderă sincronic Blaga, nu înseamnă o reală recuperare a eului poetic. Tentativa de revoluţionare a discursului este identificabilă imediat la toate nivelurile, constituind o adevărată *ruptură faţă de poetica tradiţională dominantă.* Oscilând între prima ipostază a unui eu exterior (amplificat artificial într-un cadru cosmic în care se

---

* Constat că, în „catagrafierea" sa din *Introducere în poezia contemporană* (1985), E. Negrici are în vedere aceeaşi relaţie dintre *eu* şi *real,* ajungând la rezultate doar aparent deosebite de ceea ce susţinusem în articolul meu *Constituirea instanţei poetice* („Luceafărul", nr. 37, 15 august 1984).

manifestă retoric ca o *instanţă stihială dictatorială)* şi pornirea spre interiorizare a eului problematizant din a doua etapă de creaţie, poetul optează în final pentru impersonalizarea şi reducţia anonimă a instanţei enunţătoare. Dar efortul de sincronizare al lui Blaga va contribui în mod edificator la subminarea unor forme poetice întârziate şi la consolidarea unei noi tradiţii. Ar fi de discutat în ce măsură *eul expresionist* înseamnă o achiziţie reală pentru evoluţia discursului; în fond, aici nu există decât un simulacru de afirmare a subiectului poetic, căci expresionismul nu recuperează fibra cea mai profundă a acestuia, ci doar ipostaza mediată a unei entităţi structurante, manifestate în elanul retoric dat de contactul cu un cosmos debordant şi abstract. *Metoda expresionistă a amplificării eului până la plastica strigătului conduce la dispersia în supraindividual. Dar prin metoda blagiană (care implică o corectare a retoricii expresioniste), instanţa enunţătoare este afirmată chiar în procesul constituirii tragice a conştiinţei unui eu poetic, investigabil în raporturile alienante pe care le stabileşte cu o realitate metafizică.*

Prin Ion Barbu are loc o bruscă mutaţie anticipatoare; *eul poetic este retras definitiv ca modùl posibil al discursului, fiind substituit cu o instanţă textuală suverană ce dictează doar acele permutări sintactice* şi *prozodice, incluse în legile interne ale textualizării.* Nimic nu este admis dincolo de oglinzile textului şi de auto-conştientizarea acestuia divulgată prin semnale ascunse în propriilei pliuri. *Discursul aboleşte orice urmă a realului, nutrindu-se nastratinesc cu ceea ce s-ar putea chema realitatea textuală. Auto-specularitatea, autoreflexivitatea şi autoreferenţialitatea sunt singurele operaţii poetice ce îngăduie procesul de translare textuală, proces ce se manifestă însă prin figurarea unei corporalităţi ambigui, decodificabile de către o instanţă lectorială implicată egal în actul scriiturii. Obiectul poeziei va fi acum metapoezia, iar procedeele discursului etalează practicile infinite ale unei intertextualizări inevitabile.* Metoda barbiană reprezintă punctul de maximă al căutărilor autohtone şi europene la data publicării *Jocului secund* (1930), ceea ce poate să indice nivelul evoluţiei poeziei româneşti în ansamblu.

Toate aceste poetici, din care derivă, în mod firesc, metodele corespunzătoare, dau prioritate, mai mult sau mai puţin, materialului lingvistic; poezia ce rezultă de aici este efectul scontat al unor *tensiuni semnificante,* ceea ce intră în chiar *specificitatea genului poetic în sine.* (Poate într-o proporţie mai redusă în cazul lui Blaga, al cărui „suflet" scapă

Scanned with OKEN Scanner

uneori de sub teroarea metodei expresioniste – mai ales în faza ultimă, când însă intensitatea discursului scade.) Este interesant să semnalăm că discursul lui Bacovia, care, din punctul de vedere enunţat aici, ar fi trebuit să se situeze ultimul, încheind ciclul căutărilor, se situează totuşi în premieră absolută (*Plumb* apare în 1916, dar poetul publică în reviste textele principale încă din vremea liceului); aşa se explică probabil absenţa receptării imediate şi includerea sa de către Călinescu între reprezentanţii discursului minor postsimbolist. În fapt, Bacovia nu este receptat, la data debutului, pentru că apare prea devreme, atunci când nu se formase încă un orizont de aşteptare în stare să valideze un discurs al cărui mecanism de producere anticipează etapa postmodernistă, deşi cronologic este anterior avangardei istorice româneşti. Cu Bacovia, se înregistrează un *eu poetic pentru prima dată cu adevărat constituit,* dar este vorba de o accepţie pe care o capătă acesta numai în receptarea actuală; vreau să spun că, fără perspectiva postmodernistă, Bacovia nu ar fi fost descoperit şi evaluat la proporţiile de acum.

Metoda bacoviană înseamnă un câştig enorm prin instalarea bacovianismului ca *modus vivendi*; acum are loc asumarea totală a discursului de către instanţa enunţătoare care îşi este propria transcendenţă. Starea de sentiment este reactualizată, nu numai ca posibil topos poetic, ci transformată în acea *stare agonală, devenită condiţie unică a actului poetizant. Eul bacovian nu mai este constrâns să se manifeste din exterior, impulsionat de vreo retorică, precum cel blagian, ci se situează simultan în existenţă şi scriitură, asumate coparticipativ ca existenţă a scriiturii şi ca scriitură a existenţei. Obiectul poeziei se reduce la acest eu ce se contemplă pe sine. poetizând la nesfârşit existenţa ca experienţă scripturală.* Stării agonale caracteristice pentru acest eu poetic îi este imprimată o singură direcţie, către de-compunerea şi de-gradarea ineluctabilă a eului şi a corpului poetic. Ca şi Kafka, Bacovia reţine în scriitură urmele acelui proces tragic prin care energia vitală va fi transferată în discurs şi invers, discursul va alimenta cu sânge de cerneală existenţa cotidiană. Prin Bacovia, eul poetic şi obiectul poeziei se suprapun definitiv, repropunând dimensiunea interioară a discursului.

Nichita Stănescu continuă procesul de interogare poetică prin operaţii tot mai decise de însumare şi de structurare a eului, integrate tentativei extreme de textualizare a realului.

Scanned with OKEN Scanner

Metoda lui Nichita Stănescu, în consens cu aceea bacoviană, tinde să situeze actul poetic în interstiţiile spaţiului „metalingvistic", instaurând *viziunea tragică a traversării semnificantului de către o instanţă vorbitoare, ce se afirmă nu în discursul încheiat, ci în pulsiunea preverbală* dată de sentimente care devin cuvinte („poezia nu se face cu cuvinte, poezia se face cu sentimente"). La Nichita Stănescu discursul nu mai *intermediază* ceva, nu mai urmează figurile unei retorici. Instanţa vorbitoare, atotputernică, rupe orice retorică, retopeşte formele discursului, îl întoarce la originea lui prelingvistică. (Cred că la aşa ceva se referă poetul când vorbeşte de „metalingvism" = prelingvism). Să-l lăsăm să „teoretizeze" singur în legătură cu sintagma „necuvintelor": „Ca vehicul poetic însă cuvântul scris tinde să-şi piardă proprietăţile sintactice, integrându-se unei morfologii pure, în care o propoziţie, sau chiar o frază întreagă are valoarea funcţională a unui singur cuvânt, sau chiar a unui singur fonem. Astfel, în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra-cuvânt sau mai bine zis un *necuvânt*. Ca ipoteză de lucru vom folosi termenul de necuvânt, necuvinte, pentru a indica *elementele primordiale ale poeziei aşa cum se nasc ele, nenoţionale şi ambigue*" (s.n.). „Necuvintele" sunt „nenoţionale", pre-verbale, acel „abur plutind deasupra lucrurilor", acea „umbră de aur în conştiinţă, pe care o aruncă structura materiei". Cuvintele sunt materiale, ele „atrag realul", refac structura materiei, dar „trecerea materiei în cuvinte" este posibilă numai ca „vorbire vie". În ultima perioadă, Nichita Stănescu îşi dicta poeziile; *el a simţit că semnul scris îndepărtează, de aceea va încerca să capteze vorbirea vie curgând material în corpul discursului dictat, pronunţat azi*. (Acest *azi* apărea tot mai des ca o siglă, o *urmă* prin care poetul îşi semna/însemna discursul manifestându-se ca fiinţă vie, prin care azi *este* şi nu *a fost*). Intuiţia lui Nichita Stănescu este esenţială: *poezia există atâta timp cât aceasta se materializează în Vocea poetului. După ce au fost rostite, cuvintele mor, dispar în semnele abstracte, nu mai sunt vii. Doar vocea, ea singură, comunică inflexiunea fiinţei, acea materialitate pulsatorie a sentimentelor*. Starea „nenoţională" a fiinţei, aceea autentică, se conservă în vorbire, pentru că „vorbirea este culmea experienţei de viaţă. Pentru că învăţată sau spontană, vorbirea, ca şi genele din celulă, reproduce istoria lumii". În tentativa ei de a capta fiinţa autentică (aceea care *este*), poezia nu mai comunică doar nişte *mesaje semantice*, sau numai nişte *mesaje formale*, ci chiar nişte mesaje „biologice", prin care textul întemeiază realul,

Scanned with OKEN Scanner

limbajul nu este apt să transporte ființa, întrucât *biologicul se află în raport de posterioritate față de limbaj* fiind necesară poezia spre a intermedia între aceste două ipostaze": „Evoluția biologică a omului este infinit mai lentă decât evoluția limbajului său, și în aceasta constă poate situația paradoxală a poeziei, de a intermedia între cele două ipostaze, tinzând în zona sa specifică la un soi de autonomie și față de biologic și față de limbaj". Instanța poetică, din vorbitoare devine *gesticulantă,* atunci când caută să se apropie cât mai profund de concreteţea ființei, de urma materială, de „spațialitatea" ei verbală. „Gesticulația tinde să echivaleze cuvântul vorbit" și „totuși bănuim gesticulația, gestul, ca rădăcină primordială a cuvintelor. Ne îndreptățește argumentul temporalității și în special al reliefului, al spațialității comune. *Ca și gesturile, cuvintele sunt în relief, în spațiu"* (s.n.). Mentalitatea vorbirii este mai evidentă decât aceea a scriiturii. De aceea, *chiar în actul rostirii, trebuie actualizată vocea originară ce se află conservată în memoria instanței enunțătoare, dar care este neglijată de instanța lectorială, întrucât a fost de-materializată prin intermedierea semnului scris. Vocea devine, astfel, o altă transcendență, ultima, în ordinea transsubstanțierii discursului* verbal. Ea singură poate comunica sentimente pure. Numai „necuvintele" pot să transporte sentimente nude, neconsumate, nemediate de structura normată a discursului. *Aici Nichita Stănescu se revendică de la Bacovia, cel care face organ poetic dintr-o unică stare de sentiment.* De la starea de sentiment monocordă se trece însă, la explorarea sentimentelor ca formă de expresie a umanului. Forma de existență absolută a umanului este sentimentul iar nu limbajul, iată noutatea poeticii stănesciene, înscrisă în spațiul experimentalismului postmodern. În plină „revoluție a limbajului poetic", ca domeniu autarhic al literaturii, opțiunea lui Nichita Stănescu subordonează forma în sine, formei pure a sentimentului. Scopul poeticului este acela de a comunica sentimente, formele de expresie fiind doar un vehicul. Poetica lui Nichita Stănescu experimentează limbajul sub toate aspectele pe care acesta le implică în actualizarea discursivă, numai pentru a exprima cât mai autentic sentimentul lui *a fi.* Sentimentul ființării ca interogare continuă a discursului devine modul esențial de a lucra al poetului asupra raporturilor lui cu realul; el ar dori să treacă dincolo de alienarea impusă de limbă (și limbaje), să scape de o intermediere ce îndepărtează și deci falsifică instanța enunțătoare. Lucrarea poetului se consumă înăuntrul efortului material al nașterii vii a

Scanned with OKEN Scanner

sentimentelor. Aceasta se află exclusiv în act; nu comunică, nu figurează ceva, ci se comunică pe sine ca un discurs al lui *sunt*. Dar *sunt* nu poate exista decât în cuvânt. De aceea instanţa poetică se „transformă în cuvinte", împuţinându-se ca fiinţă materială pe măsură ce se goleşte de „grăunţele" cuvintelor, „cuvintrelor". Este ipostaza tragică a instanţei enunţătoare dată de conştientizarea actualizării fiinţei (şi implicit a conservării ei) doar în Vorbirea poetică, în Voce. Prin recuperarea sentimentului, ca materie primă a poeziei, redevenim contemporanii lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Cu necesarele excepţii, pentru ceea ce se petrece mai nou în poezia actuală, se poate avansa supoziţia că *factorul care a contribuit esenţial la schimbarea opţiunilor discursului este în strânsă legătură cu orizontul de aşteptare al lectorului de poezie.* Nu luăm în discuţie pentru astfel de supoziţie decât *materia* poetică ieşită din „laboratoarele" ultimei generaţii, impulsionate să *producă* text de revoluţia labişiană. În acest sens, se poate constata o dublă acţiune a demersului autorului *luptei cu inerţia;* pe de o parte, este vorba de recuperarea unei sensibilităţi receptoare (şi receptive), apte să reintegreze esteticul în drepturile uzurpate temporar de ideologic, iar pe de altă parte, de reîntoarcerea eului poetic în zona sa privilegiată, „zonă" falsificată de intruziunea agresivă a unor elemente extraliterare ce dictaseră indexarea unor profunde manifestări poetice odată cu instalarea prolet-cultului.

Efectul Labiş revendică (aceasta şi prin mitul creat prin dispariţia tragică a poetului) o reorientare bruscă a receptivităţii (mă refer la receptivitatea „de masă" şi nu la grupul restrâns al celor ce formează acea *élite* permanentă a oricărei culturi fără de care este imposibilă înaintarea artei) către sursele originare ale lirismului, către emoţie (nu neapărat „estetică") şi sentiment; *lecţia lui Labiş a avut un rol extrem de important într-un moment când statutul poeziei ca şi statutul de poet fuseseră total deturnate de la specificul şi autonomia lor implicite.*

Acţiunea „contra inerţiei" a lui Nicolae Labiş „atacă" iniţial un spaţiu ce se află aparent în exteriorul discursului, recucerind mai întâi dreptul la lirism al instanţei enunţătoare, al subiectului poetic ce fusese eliminat în mod abuziv din perimetrul textului. Odată cu Labiş, candoarea adamică şi descoperirea agresivităţii realului devin toposurile unice (incluse într-o autobiografie lirică liminară) trasate de priza modelizatoare a unei

Scanned with OKEN Scanner

receptivităţi (repet, la nivelul orizontului de aşteptare al lectorului mediu) impuse de impactul lectorial cu o poezie de genul cel mai labişian cu putinţă, cum ar fi „Moartea căprioarei".

Sub auspiciile acestei adolescente solicitări „estetice" debutează prima promoţie labişiană, reperată mai uşor de genericul colecţiei „Luceafărul", colecţie foarte primitoare de altfel; primul volum al acestor poeţi, cu rarissime excepţii, consacră primatul metodei „autobiografice" ca unic criteriu de structurare, egalizând o producţie lirică şi aşa destul de aridă. Pactizând cu euforicul Labiş (autor al volumului *Primele iubiri),* Nichita Stănescu este preocupat să descifreze mai întâi *Sensul iubirii,* ca apoi să încerce o mai personală *Viziune a sentimentelor.* Autorul *Necuvintelor* reuşeşte să se smulgă, însă de sub influenţa modelului impus de sistemul de aşteptări al epocii abia prin volumul *Dreptul la timp* (1965) şi de aici înainte va fi singurul poet care va depăşi limita oricărui orizont de aşteptări, forţând receptivitatea, printr-un efect anticipator, să se plieze după imprevizibilitatea „artelor" sale poetice experimentale.

Marin Sorescu se sustrage şi el metodei poetice curente prin opţiunea pentru o *viziune parodică,* mai întâi a literaturii (tară livrescă de care nu va scăpa niciodată formula sa) şi pe urmă a existenţei; această schimbare de perspectivă (ironică) nu convenea orizontului de aşteptări al momentului şi poetul va trebui să facă un efort susţinut spre a-şi educa publicul, prin deplasări nenumărate în toate părţile spre a citi din textele sale. (Se pare că i-a fost mai uşor să cucerească lectorul extern decât pe cel intern, deşi exista totuşi *tradiţia poeziei înrudite* a lui George Topârceanu). *Ruralismul* lui Ion Gheorghe din *Căile pământului,* de un realism „expresionist", trasa o direcţie posibilă a discursului de mai târziu, delimitându-se şi el de Labiş, printr-o priză directă la real, deşi existau elementele care să sugereze *dimensiunea mitologică* ce va fi dezvoltată şi amplificată epopeic în cărţile următoare. Această direcţie iniţială ce merge până la *Scrisorile esenţiale* (1966) se înscria în spiritul timpului, întrunind o preferinţă explicabilă, în primul rând, sociologic.

Spre sfârşitul anilor '60, orizontul de aşteptare al cititorului este marcat de alte exigenţe şi de opţiuni mai de substanţă; prin reeditarea celor mai importanţi poeţi interbelici se reînnoadă firul rupt cu tradiţia majoră, recuperându-se rapid toate pierderile. Are loc conştientizarea actului poetic şi poeţii ce debutează acum au drept punct de referinţă

Scanned with OKEN Scanner

structurile modelizante propuse în prima jumătate a secolului. Cum am arătat în postfaţa volumului *Poezie şi generaţie* (Eminescu, 1975), intitulată „Examenul tradiţiei şi generaţiile poetice", semnele tutelare ale celei de a doua promoţii poetice sunt Blaga, Bacovia şi Ion Barbu. Blaga este poetul ce corespundea cel mai bine aşteptării tuturor prin *dubla sa deschidere*; prin *substanţa* poeziei sale şi prin *metoda expresionistă*. Tinerii poeţi neoexpresionişti *(post-blagienii,* cum i-am numit) au simţit impulsul momentului şi au încercat să rescrie toposurile blagiene căutând să le oblige la alt impact cu realul. Demersul lor a tins la *dez-metafizicizarea materiei printr-o fenomenologizare a cadrului blagian*. Dacă primul Blaga enunţa un expresionism de extracţie retorică, poeţi ca Ion Gheorghe (care intuieşte ce înseamnă rescrierea blagianismului cu oarecare întârziere), Ioan Alexandru, Gheorghe Pituţ şi George Alboiu adaptează metoda expresionistă la o viziune existenţială fenomenalizată, în care miticul este forţat să pactizeze cu realul. Deşi oarecum retardată ca formulă (s-a folosit mai recent eticheta de „neotradiţionalism" ce nu mi se pare a corespunde decât în mod artificial), poezia aceasta este profundă şi a răspuns imperativului receptivităţii; mai încoace s-a diluat, într-o automanieră laxă, necontrolată, în care încap tot felul de materii redundante, uneori fără acea necesară implicare estetică. Postblagienii cultivă cu predilecţie registrul solemn, având încă o încredere adamică în limbaj.

Se pare că filonul bacovian, identificat în discursul monodic al lui Mircea Ivănescu şi Cezar Ivănescu, este cel mai organic cu căutările mai recente ale poeziei continentale. Nereceptaţi imediat (ca şi Bacovia), aceşti doi poeţi se distanţează de post-blagieni prin recuperarea eului poetic şi printr-o altă situare faţă de limbaj (o locuire directă a acestuia), deşi demersul lor se coagulează tot la nivelul structurilor de profunzime. „Gestul închis" al lui Ion Barbu n-a dat deocamdată decât ecouri de suprafaţă, dacă e să ne referim la Leonid Dimov care-şi extrage pasta exotică a limbajului din alambicăriile onirice ale „Issarlâk"-ului, poate singura zonă a poeziei barbiene ce a fost receptată şi asimilată până acum. Poetul care a profitat anticipator de lecţia suprarealistă a fost Virigil Mazilescu şi probabil de aceea nici nu a fost receptat imediat, de altfel ca şi Vasile Vlad. Se poate spune că *această promoţie este preocupată să continue poezia în reperele ei „metafizice"*, de aceea am şi numit-o *promoţia de substanţă* a întregii generaţii. (Să nu se confunde uzanţa pe care o dau termenului, cu metoda poetică a poeţilor incluşi aici).

Scanned with OKEN Scanner

Sub semnul *manierismului structural* se manifestă a treia promoţie, având ca punct de reper gruparea de la revista „Echinox", aşa după cum pentru promoţia anterioară exista revista „Amfiteatru" din prima perioadă de apariţie (1966–1969) şi cenaclul „Junimea" al Facultăţii de Filologie din Bucureşti (de sub patronajul lui George Ivaşcu). Se poate susţine că mişcarea de *re-evaluare a discursului* (aici existând şi tradiţia activă a metapoeziei barbiene) se manifestă mai conştient odată cu promoţia echinoxistă. În *Poezie şi generaţie* discutam acest lucru la capitolul „Manieriştii", unde arătam că formele de expresie manieriste urmează de obicei *afirmării substanţiale a poeticului,* când linia de profunzime a fost investigată („călcată") definitiv şi nu se mai pot descoperi alte „materii prime"; atunci are loc *rafinarea discursului şi barochizarea unor formule ce apar în interstiţiile structurilor de adâncime deja existente.* Conştientizarea programatică a actului poetic şi *manierismul structural* (asumat teoretic şi practic) reprezintă căile noi prin care toposurile culturale (de tipologie barochistă) le substituie pe acelea existenţiale (devenite stereotipii de conţinut şi formule egalizatoare). Încep să fie urmate şi modelele externe, devenite între timp mai profitabile pentru evoluţia genului liric. *Atitudinea faţă de actul poetic se schimbă şi ea, astfel că parodicul, ironicul, ludicul iau locul destul de rapid tonului solemn şi grav ce angajau alt tip de conştiinţă poetică la promoţiile anterioare.* Adevărata ruptură în ceea ce priveşte receptarea poeziei ca atare se petrece acum, întrucât orizontul de aşteptare s-a transformat radical printr-o mai largă informaţie şi prin nuanţarea actului lectorial.

Pornind de aici, „delimitarea" între promoţii are în vedere în primul rând felul de a concepe actul poetic şi nu „substanţa" propriu-zisă a poeziei (deşi va fi şi aceasta schimbată în funcţie de modalitatea „conceperii"), iar polemica (atâta câtă există la modul explicit şi mai ales implicit) nu e în legătură cu modul de a scrie poezia, ci mai degrabă cu modul de a *simţi* poezia; criteriile psihologice curente, aparţinând primei promoţii şi orizontului de aşteptări corespunzător acesteia, nu mai funcţionează acum decât în mod sporadic. Când vorbesc de promoţia „echinoxistă", folosesc un termen generic pentru a mă referi la toţi poeţii care debutează simultan cu cei de la revista „Echinox" din prima perioadă de apariţie.

A trebuit să vină a patra promoţie (promoţia textualistă a lui Petru Romoşan şi Mircea Cărtărescu) pentru a înregistra radicalizarea definitivă

Scanned with OKEN Scanner

în modul de asumare a acțiunii poetice în sistemul de receptare al momentului; această radicalizare marchează *angajarea directă a discursului în formulele diversificate ale unui experimentalism lucid, ca unica formă „estetică" acceptată, de participare la exprimarea poeticului, participare transformată în activitate de textuare conștientă, îndeplinită voluntar sau involuntar în cadrul vastului proces intertextual ce cuprinde toate formele artei.* Această promoție explorează programatic „tradiția" avangardei și se înscrie sincronic în direcția experimentalistă a poeziei contemporane. Faptul că au apărut semnale de minimalizare a acestui efort creativ, după opinia mea, cel puțin la fel de serios cât și acela al promoțiilor precedente, m-a făcut să trag concluzia că orizontul de așteptare al publicului nu este încă îndeajuns de preparat pentru receptarea unei astfel de poezii. Atitudinea critică, în cazul acesta, nu trebuie să fie neapărat partizană, ci numai *constatativă; dacă poezia se sincronizează din mers, este datoria criticii s-o susțină și chiar s-o anticipeze teoretic.* Critica avizată poate frâna mimetismele ce amenință să prolifereze în afara esteticului și, la fel, poate încuraja direcțiile poetice noi ce riscă altfel să fie sufocate de zarva extra-literară provocată de unele mentalități retrograde. Cineva, cu maliție, ar putea să mă acuze că, acum douăzeci de ani, mă implicam în susținerea poeziei celei de a doua promoții. Nu văd nici o contrazicere aici; în fiecare etapă și cu fiecare promoție se afirmă o tendință dominantă din punct de vedere estetic (totdeauna *alta*) și am riscat de fiecare dată, implicându-mă direct. Desigur că e mult mai comod să aștepți să treacă de tot cutremurul ca să constați ce intensitate a avut: *ideal este însă să te găsești întotdeauna în epicentrul acestuia.* Dacă generația lui Labiș l-a dat pe Nichita Stănescu, e recomandabil să așteptăm cu calm ce ne va propune promoția ce se află abia la început, tentând (e drept, cam zgomotos) să se constituie într-o altă generație de creație.

Pornind de la ultimul poet ce figurează în antologia lui George Alboiu, vom încerca să analizăm, exemplificând pe bază de eșantioane alese special, modurile prin care se insinuează și se instaurează noua instanță enunțătoare ce consacră o altă „conștiință" poetică, precum și elementele de „tradiție" neomodernistă, avangardistă și experimentalistă (aceasta din urmă aflată în curs de constituire), actualizate în discursul poeților tineri, opțiunea lor în planul scriiturii și situarea lor față de obiectul textualizării.

Scanned with OKEN Scanner

Post-scriptum 2

Spuneam în *Post-scriptum 1* că deşi N. Manolescu susţine în 1985 că „există trei feluri de poezie", cu toată probabilitatea, va fi susţinut în altă parte, cu altă ocazie şi cu alte premise „teoretice" că, de fapt, acestea sunt *patru* şi chiar...

Deocamdată să ne oprim la *patru,* atâtea câte decelează criticul în articolul „Postmodernismul poetic" („Caiete critice", nr. 3–4, 1983)*. Întâi de toate, încercarea de „caracterizare a poeziei contemporane (de după 1965)" a lui N. Manolescu merită toată atenţia şi mă folosesc de ocazie ca să o discut acum tocmai din necesitatea unor clarificări cât mai fertile. Din cele „cinci generaţii poetice" care ar activa de la 1944 încoace, criticul afirmă că ultimele două sunt: „generaţia născută după 1930 (majoritatea reprezentanţilor ei fiind cuprinşi, ca ani de naştere, între 1933–1943), afirmată sporadic înainte de 1960 şi masiv după aceea, care domină viaţa literară în deceniile 7 şi 8" şi „generaţia născută după mijlocul veacului, care a debutat în jurul lui 1980". În linii mari sunt de acord cu această „departajare", numai că eu divid această generaţie, după cum s-a văzut, în trei promoţii concurente ce fac să avanseze discursul poetic printr-o polemică implicită. Repet că nu ştiu dacă prin a patra promoţie, *promoţia textualistă şi textualizantă,* cum am numit-o, ce debutează în jurul lui 1980, se manifestă o nouă *generaţie de creaţie,* ca să folosesc termenul lui Tudor Vianu. Cum am mai afirmat, prin „generaţie" înţeleg acel câmp de tensiuni semnificante coagulând nişte structuri apte să ilustreze o schemă mai generală de creativitate. Noţiunea în sine, deşi a existat dintotdeauna, abia azi capătă o funcţionalitate operativă în spaţiul *axiologic* al literaturii

---

* În recenta sa addenda (*Puzzle cu noul val*, editura Paralelea 45, 2005, p. 31), I. B. Lefter îmi oferă informaţia neaşteptată că, de fapt, acest număr din revista „Caiete critice" a fost „tipărit în martie 1985", ceea ce-mi dă ocazia să relatez o discuţie cu Mircea Cărtărescu care a avut loc în curtea editurii Cartea Românească, chiar în preajma acelei apariţii: „Trebuie să vă spun, domnule Mincu, că deşi disociaţi exact între avangardă şi experimentalism, în articolul apărut anul trecut în „Luceafărul", uite că vine N. Manolescu, pe urmele dumneavoastră, şi-şi *rafistolează* în corectură articolul pe care-l dăduse cu doi ani înainte, schimbându-i titlul din *Tradiţie şi inovaţie* în *Postmodernismul poetic*. Cum revista va apărea pe anul 1983, va reieşi că el a strigat *piua-ntîi!*" Atunci am fost impresionat de gestul lui Cărtărescu, notându-mi detaliile convorbirii noastre. (n.m., 2006).

Scanned with OKEN Scanner

noastre. Trebuie arătat că cel care a vorbit printre primii la noi despre generaţie, în strânsă legătură cu „diferenţierea" valorilor estetice, a fost Lovinescu: „În artă, generaţiunea nu are semnificaţia biologică a continuităţii vieţii sub forme aparent înnoite dar sensibil aceleaşi; ea nu are la bază principiul configurator al identităţii, ci pe cel al diferenţierii". A depista „generaţia nouă" în baza *principiului diferenţierii,* iată un deziderat extrem de greu de realizat astăzi; numai descoperind acea „mutaţie" evolutivă a conceptului de poezie (implicând o atitudine diferenţiatoare în modul de a gândi şi de a practica scriitura, precum şi o nouă receptivitate corespunzând altui orizont de aşteptare), un critic poate decreta apariţia unei *formaţii generaţionale autentice.* Trebuie spus că responsabilitatea criticilor în depistarea şi orientarea unei generaţii noi este capitală; dar şi a poeţilor înşişi care au îndatorirea să se nască singuri (în programul propriei lor *langue*) şi nu să se lase „născuţi" (manevraţi) de alţii.

O generaţie poetică a anilor '80? Nu tocmai. Cred că e vorba doar de o promoţie – şi tare aş dori să greşesc! *O adevărată generaţie de creaţie nu se impune doar teoretic, ci şi axiologic.* Sigur că se poate vorbi de ceva cu totul deosebit faţă de promoţiile anterioare (şi sunt câţiva ani buni de când încerc să analizez notele specifice ale *noii poezii*). Diferenţierea se leagă, am impresia, după cum am mai spus, de *radicalizarea acută a conştiinţei literare, situaţie fără precedent până acum în evoluţia formelor de expresie postavangardiste; pentru prima dată se pune accentul pe scriitură, făcându-se din aceasta o metodă poetică aproape exclusivă.* Scopul scriiturii va fi textualizarea mai mult instinctivă decât programatică; suntem astfel urmaşii lui Ion Barbu şi tradiţia ne marchează chiar fără s-o ştim! Scriitura a luat locul a ceea ce se numea altădată emoţie sau sentiment; nu se mai scrie decât în vederea acestei scriituri ce omologhează produsele poeţilor, prozatorilor şi chiar pe ale criticilor. *Se scrie cu scriitură, se simte (se recepteaza) cu scriitură! Aceasta este noua modalitate de delimitare şi de diferenţiere.* Ea, scriitura, când e sau nu e, dă dreptul de apartenenţă la noua promoţie şi se adoptă poeţi din alte promoţii numai în cazul în care aceştia aderă necondiţionat la imperativul scriiturii. Dacă nu se conformează, sunt cu toţii păşunişti şi tradiţionalişti! Vasile Vlad, Turcea şi chiar Mazilescu sunt priviţi cu mare condescendenţă. Un critic aparţinând acestei promoţii* m-a mustrat colegial că am

* E vorba de I. B. Lefter (n.m., 2006).

Scanned with OKEN Scanner

putut să-i confer o cotă „prea înaltă" lui Virgil Mazilescu. Pentru acelaşi critic, Nichita Stănescu este un poet neimportant, în schimb Mircea Horia Simionescu (care este un autor de coloratură) i se pare cel mai mare prozator în viaţă. Mai mare chiar decât Borges!

Starea de scriitură (fie şi instinctivă!) a luat locul stării de sentiment romantice (şi „romanţioase"!); de aceea, poeţii tineri nu mai scriu *despre* (şi cu) sentimente, ci scriu despre (şi cu) scriitură!

Textualismul (ca viziune exterioară mai mult) şi procedeele textualizării (ca mijloace de realizare a scriiturii) dovedesc aceeaşi instinctivă sincronizare cu spiritul veacului, ceea ce, în esenţă, constituie mutaţia cea mai importantă pentru evoluţia discursului poetic. Dar acel traiect tragic al textualizării, implicit al marii literaturi, arareori poate să fie decelat în textele promoţiei '80 care nu transformă, totuşi, literatura în unica formă de expresie, asumată ca inevitabilitate a existenţei. *A descoperi un procedeu al scriiturii (textualizarea) şi a face din acesta singurul conţinut de comunicat în poezie, iată marea criză prin care trece poezia tânără angajată exclusiv în ofensiva textului;* nu neg că acum există germenii adevăraţi din care să se ridice o generaţie de substanţă, dar, aşa cum am mai spus, mi se pare că, deocamdată, lipsesc argumentele „axiologice" pentru a vorbi de aşa ceva.

Mai departe, voind să ilustreze teoretic cum „poezia anilor '60 şi '70 a rupt cu o ruptură", Nicolae Manolescu introduce un concept, după opinia noastră, discutabil, acela de „tradiţionalism contemporan", încercând să-l pună în opoziţie cu „tradiţionalismul istoric"; dacă este firesc să spunem că poezia lui Coşbuc este „tradiţională", iar aceea a lui Pillat „tradiţionalistă", nu cred că putem uza acelaşi termen pentru a vorbi de poezia lui Ion Gheorghe sau a lui Alboiu. În nici un caz nu i-aş rubrica la „tradiţionalismul contemporan" decât cel mult în mod peiorativ. În baza cărui criteriu am putea să precedăm astfel? Poate în baza repertoriului tematic, dar ne-am decis deja să-l scoatem pe Fundoianu de la „tradiţionalişti", deşi după Călinescu *Priveliştile* acestuia acceptau un astfel de criteriu. Acum avem de a face cu „alt mod de a simţi", deşi aparent „programul" rămâne acelaşi, căci ne aflăm în etapa postmodernistă şi postavangardistă. (Chiar N. Manolescu îl includea, după cum am văzut în *Post-scriptum 1*, pe Ion Gheorghe la avangardişti cu un volum, *Zoosofia,* care tematiceşte ar adera foarte bine la tradiţionalism!). E drept că mai încolo, criticul adoptă termenul de „tradiţionalism sui-generis" („Poezia

Scanned with OKEN Scanner

nouă de după 1960 continuă în mai mare măsură decât inovează. Nu ar fi corect să interpretăm această continuitate ca pe un epigonism, E o înnoire de un fel anume, explicabilă istoriceşte, un *tradiţionalism sui-generis.*") Ce ar însemna deci „tradiţionalism sui-generis"? „Continuitate" a tradiţiei în toate direcţiile de manifestare ale poeziei tradiţionaliste, moderniste şi avangardiste sau altceva? S-ar părea că aşa înţelege criticul lucrurile, căci poezia nouă („s-o numim postmodernistă") este pentru el o „rescriere modernă a poeziei antebelice"; există o contradicţie în termeni aici, pentru că nu este prea clar cum poate fi poezia, care e deja „postmodernistă", o „rescriere modernă"? „Postmodernismul" mai poate fi din nou „modern"? Dar, mai departe, N. Manolescu se contrazice iarăşi, negând şi „tradiţionalismul sui-generis" pentru a polemiza cu acelaşi „tradiţionalism contemporan" care iniţial era „progresist" pentru că se „opunea proletcultismului", iar acum este „compromis" („Poezia actuală cunoaşte şi varianta obedientă a tradiţionalismului, care este însă estetic compromisă, o supravieţuire şi nimic mai mult"). De ce este „compromisă"? Pentru că este „tradiţionalistă"? Dar, atunci, toată poezia actuală este „compromisă", pentru că după logica criticului, deşi nu trebuie s-o „interpretăm" ca un act de „epigonism", aparţine totuşi unui „tradiţionalism sui-generis". Iată cum, de cele mai multe ori, terminologia ne poate juca feste, făcându-ne să ne învârtim într-un cerc vicios, fără nici un câştig teoretic. Nu vreau să se creadă că aici polemizez cu ideile lui N. Manolescu; dimpotrivă, cred că este bine să ne punem cu toţii problemele pe care criticul şi le-a pus în mod foarte curajos pentru a obţine măcar o minimă clasificare terminologică. Totuşi, critica nu se poate reduce doar la subtilitate şi *finesse;* dacă aceasta nu enunţă şi acele câteva idei care să *incite la gândire,* devine inutilă. Prin chestiunile complexe pe care le ridică aici, N. Manolescu ne invită să gândim cot la cot cu el şi să căutăm împreună o ieşire din impas.

În consens cu acest principiu al căutării diferenţiate (implicit oricărei afirmări critice adevărate), e aproape firesc să avem altă părere decât N. Manolescu în legătură cu „inventivitatea" poeziei noi. Nu mi se pare exact să mai susţinem că această poezie nu „inovează" şi că mai ales „rescrie". Neargumentată este şi aserţiunea apoftegmatică în conformitate cu care „postmodernismul actual n-a creat formule propriu-zis noi, nici în literatura noastră, nici în altele". Desigur că, aşa cum am

Scanned with OKEN Scanner

afirmat de nenumărate ori, există neapărat un raport de continuitate cu tradiţia, dar cred că este în primul rând un raport de *orientare* a formelor de expresie poetică, orientare aproape involuntară, dar obligatorie în cadrul acelei *langue* mai vaste, care cuprinde şi dirijează subteran *dinamica diacronică de funcţionare a sistemului de semne literare.* „Idiolectul" oricărui poet contemporan participă la manifestarea acestei „langue", la fel cum partea participă la afirmarea întregului. „Rescrierea" propriu-zisă a poeziei „antebelice" nu mai este posibilă, căci s-au schimbat atât motivarea discursului poetic, cât şi orizontul de aşteptare: motivarea (sau motivările) se înscriu acum în perimetrul căutărilor caracteristice celei de a doua jumătăţi a secolului. Poeţii de azi, deşi îi „continuă" pe Blaga, Arghezi, Bacovia, Barbu, Vinea, Tzara, Urmuz, sunt poeţi *diferiţi.* Da, *continuă dar şi inovează!* Inovează chiar prin *participarea lor conştientă la căutările discursului pe care l-am numit experimentalist.* E adevărat, *modelele majore* sunt acelea cunoscute, dar, accentuez din nou, doar *orientativ,* căci, altfel, *s-a schimbat definitiv modalitatea de structurare a discursului, ca şi atitudinea eului (subiectului) poetic faţă de real.*

În ceea ce priveşte „crearea formulelor propriu-zis noi" nu împărtăşesc negativitatea absolutizantă a lui N. Manolescu. Oare, întradevăr, poezia nouă să nu fi creat „formule noi"? Dar Nichita Stănescu? Dar Marin Sorescu? Dar Ion Gheorghe? Dar Mircea Ivănescu? Dar Virgil Mazilescu? Crede, oare, N. Manolescu că aceste „formule" existau deja în prima parte a secolului? Eu mă îndoiesc. Ba chiar cred că, prin Nichita Stănescu, poezia română propune una din *formulele europene* cele mai elevate. Efortul tragic al lui Nichita Stănescu a fost să transgreseze *poeticitatea discursului* pentru a accede la poezie (şi sentiment). *Poietica* sa este fundamentală pentru promoţia textualistă care nici n-ar fi putut şi n-ar fi avut cum să se *diferenţieze* fără raportarea la formula Nichita Stănescu.

Să vedem, în sfârşit, care sunt cele patru „modele majore" pe care le decelează criticul în vederea trasării „tabloului poeziei contemporane". Citez: *„întâiul model* îl oferă poezia modernistă în accepţia de la «Sburătorul», care a fost un avatar al simbolismului de tip Mallarmé-Verlaine. Ea a produs *un manierism muzical, prin excelenţă liric, intim şi confesiv,* ca şi ermetismul de tip barbian, onirismul, evazionismul etc. *Al doilea model* este acela *arghezian.* Originea este în Baudelaire şi în poeţii conflictelor

Scanned with OKEN Scanner

sufleteşti sau morale. E vorba de o poezie mai discursivă decât aceea simbolistă şi modernistă, nu integral lirică, bazată pe dualitate şi pe contrarii, tensionată, etică şi filozofică. *Al treilea model mi se pare a fi acela expresionist-blagian şi bizantinizant:* ruralism, metafizică, folclor stilizat, antitehnologie, autohtonism în forme polemice etc. *Al patrulea model este acela avangardist:* dadaism, suprarealism, lettrism, futurism, poezie ludică şi parodică, absurd, umor bizar, intelectualism şi livresc." (s.n.). Nu cred că aceste patru modele, aşa cum apar aici, să corespundă formelor poetice reale, fiind mai degrabă rezultatul imaginaţiei critice fecunde a lui N. Manolescu. Primul model se reduce, în fond, la enumerarea câtorva formule („simbolismul de tip Mallarmé-Verlaine", „ermetismul de tip barbian" etc.), ce ar sugera „poezia modernistă în accepţia de la «Sburătorul»"; se pune însă întrebarea dacă această „accepţie" mai poate funcţiona astăzi, căci criticul vorbeşte totuşi despre poezia „de după 1965". Nu cumva N. Manolescu recapitulează scolastic nişte lucruri arhicunoscute, fără a-şi da seama că nu tratează poezia actuală ci pe aceea interbelică? Aceasta ar fi o explicaţie. Altfel, nu se înţelege exact dacă aceste „modele" sunt operabile pentru trecut sau pentru prezent? Sau pentru amândouă? Se spune că această „poezie modernistă" „a produs un manierism muzical, prin excelenţă liric, intim şi confesiv"; când a avut loc o asemenea „producţie"? În etapa modernistă a poeziei, ca „avatar al simbolismului" etc. sau în etapa postmodernistă, adică astăzi? (Criticul îşi intitulează acest articol „Postmodernismul poetic", deci se presupune că are în vedere poezia de la 1965 încoace). Confuzia ce se naşte este efectul impreciziei termenilor; deşi se enunţă că „vom descoperi câteva *modele* (s.a. – a lui N. Manolescu) majore de poezie", în realitate se enumeră doar câteva *formule.* Este posibil să greşesc, dar *modelele majore* sunt decelabile numai prin însumarea şi abstractizarea unei materii vaste în care *formulele* individuale ale unor poeţi chiar foarte importanţi sunt resorbite total; numai astfel putem vorbi la noi, în secolul XX, de patru modèle: modelul modernist, modelul tradiţionalist, modelul avangardist şi modelul experimentalist (sau postmodernist). Formule precum cea a lui Blaga, Barbu, Arghezi, Bacovia, Nichita Stănescu, Tzara, Urmuz, Sorescu, Mircea Ivănescu etc. se înscriu normal ca nişte *particularizări* ale modelelor majore; există formule majore şi formule minore, care au însă şi acestea importanţa lor în contextul manifestării unei generaţii sau a alteia.

Scanned with OKEN Scanner

N. Manolescu individualizează deci doar niște formule fără a atinge acea minimă generalizare care să-i permită o viziune clarificatoare a modelelor majore. Că lucrurile stau întocmai se poate constata din afirmația previzibilă de acum că „al doilea model este acela arghezian", de unde se deduce cu ușurință că N. Manolescu confundă *modelul* cu *formula.* Această formulă, cu „originea" în Baudelaire, ar da o „poezie mai discursivă decât cea simbolistă și modernistă, nu integral lirică, bazată pe dualitate și pe contrarii, tensionată, etică și filosofică". Da, este descrisă aici formula argheziană și nu modelul, căci această formulă ar aparține, după toate datele, modernismului (de altfel, după cum s-a văzut din *Post-scriptum 1,* însuși N. Manolescu integrează pe Arghezi fie la „felul" modernist, fie la „felul" avangardist; aici face din formula argheziană un *model* pentru că avea nevoie probabil să-i iasă la socoteală *patru*...). Ar fi de știut, acceptând totuși *formula* argheziană ca *model,* care sunt acei poeți actuali a căror poezie e „bazată pe dualitate și pe contrarii", este „tensionată, etică și filosofică". N. Manolescu nu ne spune nimic în această privință. Poate altă-dată.

Deja după enunț („al treilea model mi se pare a fi acela expresionist blagian") este clar că și aici criticul are în vedere tot o formulă, aceea blagiană; prin mărcile enumerate însă („ruralism, metafizică, folclor stilizat, antitehnologie, autohtonism...") se indică *modelul tradiționalist.* Al patrulea model, în sfârșit, nu putea fi altul decât cel avangardist, însemnând: „dadaism, suprarealism, futurism, lettrism, poezie ludică și parodică, absurd, umor bizar, intelectualism și livresc". Cred însă că N. Manolescu după ce enumeră exact câteva din afirmările istorice ale avangardismului (dadaism, futurism, suprarealism și lettrism) trece apoi la elencarea unor forme ce aparțin mai degrabă *modelului experimentalist* (poezie ludică și parodică, absurd, umor bizar etc.), așa cum l-am decelat deja în „Introducerea în avangarda literară românească" *(Avangarda literară românească,* Minerva, 1983), unde afirmam că *poezia experimentală* apare odată cu „generația lui Nichita Stănescu în manifestarea sa istorică de după 1960 prin cele patru promoții ce o reprezintă". Tot acolo mai scriam că „pentru poezia care se scrie după '45 se pare că nu există alte *modele* decât cele avangardiste; chiar dacă mai sunt explorate unele filoane nu îndeajuns fructificate de marea poezie interbelică /.../, trebuie să acceptăm ca pe un lucru firesc, justificabil istoricește, faptul că *tendința*

Scanned with OKEN Scanner

avangardistă a fost aceea care şi-a impus sistemul de semne, *marcând* noul curs al poeziei actuale...". Am impresia că în această privinţă, barem, N. Manolescu este de aceeaşi părere, căci spune şi el acum că „deosebirea e că *majoritatea poeţilor tineri par a prefera modelul avangardist",* cu atâta firească nonşalanţă, ca şi cum observaţia i-ar aparţine, făcându-şi-o proprie în întregime.

Ar mai fi de văzut, ca ultimă clarificare teoretică, dacă este exact ceea ce se susţine despre „realismul" poeziei tinere: „Realitatea e, în ochii celor mai tineri poeţi, *aceea imediată, prozaică,* nu aceea secretă a manieriştilor sau a ermeticilor, nici aceea metafizică a arghezienilor" (s.n.). Aici mi se pare că se face o confuzie, de altfel generalizată, în legătură cu poezia tinerilor. Toată lumea crede a găsi în textele acestora „realitatea". Care „realitate"? „Aceea imediată, prozaică", răspunde grăbit şi N. Manolescu. Criticul are ce are cu acest cuvânt; îl foloseşte în diferite forme derivate ca să indice o marcă a avangardismului: dacă Rimbaud şi Lautrémont „scriu poeme în proză" sunt avangardişti; dacă află „prozaisme" în Bacovia, acesta devine repede avangardist; dacă tinerii poeţi „descriu" realitatea „prozaică" sunt negreşit avangardişti. Dar se mai poate vorbi azi, în poezie, chiar despre realitatea „prozaică"? Aici N. Manolescu simplifică nepermis de mult. „Realitatea" în poezie nu poate fi decât una „poetică" (artistică), mediată prin operaţia secretă a actului scriiturii; că prin demersul ultimilor poeţi *se tinde să se capteze semnele realului* cu o tehnică mai directă decât o făcuseră anterior „manieriştii", „ermeticii" sau „metafizicii", aceasta e o altă chestiune ce ţine de instrumentul sau metoda poetică, dar în nici un caz de „imediat" şi „prozaic". Este vorba totdeauna tot de un „real" imaginar, căci „realitatea" nu a fost „prozaică" şi „imediată" nici măcar la naturalişti, fiind şi în textul lor la fel de „mediată" prin tehnicile „naturaliste" ale discursului. Nu înţeleg cum de se mai poate face eroarea să se creadă că realitatea imediată ar deveni obiect al poeziei. Într-adevăr, *poeţii tineri au alte antene aţintite spre real şi în consecinţă folosesc alte mijloace de textualizare a realului,* de aceea sunt toţi conştienţi că aparţin unei *poietici* noi. Nu există decât o explicaţie: se pare că N. Manolescu (şi nu numai el) reia confuzia „uimitoare" între *realitate* şi *real.* Aceeaşi egalizare „teoretică" am întâlnit-o şi la Eugen Negrici care mai crede naiv că „poetul se rosteşte simplu, *omeneşte,* fără excese imagistice sau de reflecţie, fără a dispreţui, fără a reliefa, ca şi cum i-ar fi

Scanned with OKEN Scanner

revenit datoria să pregătească corect exponatele unei lumi..." *(Introducere în poezia contemporană)*. Nu, poetul nu se rostește mai „simplu", ci mai percutant; instrumentul lui scriptural a devenit mai eficace în această probă esențială de captare a realului. „Excesele imagistice" s-ar putea să fie tot atât de mari ca înainte, ba poate și mai mari, numai că acum s-a schimbat direcția textualizării. Este, cred, aproape un lucru pueril să consideri că poeți precum Petru Romoșan, Mariana Marin, Matei Vișniec, Ion Mureșan, Călin Vlasie etc. rostesc „simplu, omenește" etc. sau că „realitatea lor e aceea imediată, prozaică". Experimentaliștii sunt mai rafinați decât avangardiștii, care nu sunt interesați decât de pulverizarea oricărui tip de discurs; „sunt interesați" este un fel de a spune fiindcă, de fapt, în majoritatea cazurilor, ei nici nu sunt poeți. (Am în vedere mereu „avangarda istorică"). *Experimentaliștii fac un efort conștient pentru a schimba discursul poetic, nu dintr-un impuls exterior de pură negație, cum procedează inginerii avangardismului, ci dintr-o necesitate interioară de a spori căile intrinseci ale poeticului.* În acest sens, este clar de ce Rimbaud și Lautréamont sunt experimentaliști *avant la lettre* și nicidecum avangardiști. Poeții tineri, numiți ceva mai sus, au o conștiință critică mai acută decât cei care aparțin primelor promoții, de aceea aceștia și posedă un instrument textualizant mult mai rafinat. „Dacă primele promoții ale acestei generații – afirmam în *introducerea* citată – mai polemizau cu anumite sechele ideologice, preluând un sistem al tradiției mai complex, ultima promoție e preocupată în primul rând de *recuperarea* tuturor materialelor prin care să capteze esteticește miezul incandescent al *realului*". „Esteticește" am scris și nu „omenește" (esteticul fiind forma cea mai înaltă de manifestare a umanului) și iarăși am scris „miezul incandescent al realului" și nu al „realității", ceea ce este cu totul altceva. Cred că este aproape suficient. Sunt sigur că despre aceste lucruri „calde" vom mai vorbi încă destul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

optzeciști

[Subiectul poetic nu se mai situează în afară (ca o entitate metafizică separată), ci înăuntrul textului; el este (prin corporalizarea discursivă) acel liant ce ancorează textul la real, îi dă viață, îl animă cu energii existențiale, dar acest lucru îl simțim treptat, pe măsură ce se scrie poemul și pe măsură ce avansăm în lectura acestuia.]

„Descrierea" şi „autodescrierea"

Cineva face, undeva, această remarcă exactă în legătură cu cel mai tânăr poet din *Antologia* lui George Alboiu: „**Petru Romoşan** e unul dintre rarele personaje ale lumii literaturii care nu-şi scrie literatura, ci *e scris de ea*" (s.n.). Cum este posibil acest lucru? se va alarma ţanţoşă critica tradiţională. Oare se poate afirma că Dante nu şi-a scris singur opera şi că *a fost scris de textele sale?* În mod paradoxal, toate *marile texte ale literaturii (acestea sunt de fapt foarte puţine) s-au scris aparent singure după ce s-a acumulat atâta materie literară* (dar nu numai!) într-un gen sau altul, încât autorul (vorbesc de autorul hiper-conştient de auto-reflexivitatea scriiturii sale) să simtă impulsul de a o reorganiza şi de a-i da o nouă *formă structurantă;* nimic nu se întâmplă, în diversele genuri ale literaturii, în mod arbitrar şi orice „noutate" semnificantă este omologată în contextul cultural, numai dacă se integrează coerent în sistemul de semne al tradiţiei.

Astfel, Petru Romoşan devine un poet „textualist" fără s-o ştie, scriind *Comedia literaturii* împins de „acumulările" ce s-au înregistrat între timp în poezia contemporană. Să analizăm, în acest sens, poemul „Autodescrierea" pe care îl citãm mai întâi în întregime: „Cândva eram grozavul descriptor al Florii de Măceş, / Roza Canina, Rozalia? nu începeam bine să o descriu, / afurisita îmi apuca mâna, gura, capul. // Vinerea trecută: / descriu un cocoş, cocoşul nu mai cântă, / se face hârtie mototolită, cade sub masă; / descriu un câine, câinele nu mai latră, schelălăie, / se duce dracului. // Pe masa de scris, roşu, alb, verde, măceşul. / Îl privesc cu poftă, îl mingâi nebun. / Măreţul descriptor reîncepe descrierea. // Scriu: Floarea de Măceş... / Florile de măceş – scrum! // Nici bucurie, nici spaimă, cu capul pe masă, / hotărăsc autodescrierea."

Scanned with OKEN Scanner

Pare că acest copil teribil al poeziei actuale, deşi ne îndoim că ar fi citit-o pe Julia Kristeva, cunoaşte perfect metoda textualizantă; a produce text înseamnă a transgresa realul, a-l anula, a-l trece dincolo, a-l desfiinţa în forma lui genuină de existenţă. Poetul actual este acel „descriptor" care transferă repede, în text tot ce „atinge". Orice „obiect" (însufleţit sau neînsufleţit) devenit *literă,* îşi pierde atributele vitale, se de-realizează, „se face hârtie mototolită", mai precis „scrisă"; îşi reduce deci tridimensionalitatea corporală la unidimensionalitatea *semnului scris.* De aici înainte, jocul „descrierii" (al *de-scrierii),* nu mai este un joc nevinovat, căci „scriu" este aproape în mod simultan echivalent cu „scrum". După ce toate obiectele şi fiinţele au fost de-scrise, autorului nu-i mai rămâne decât *operaţia autodescrierii,* adică expierea fizică în scriitură.

Ceea ce se poate nota imediat ca o constantă de „conţinut" a poeziei lui Romoşan este faptul că această poezie îşi face propriu-i obiect din autoreferenţialitate; poezia nu mai comunică un sens pe care să-l decodăm prin lectură, sau, mai precis, aceasta *nu mai urmăreşte un referent extern, ci se comunică pe sine ca scriitură;* nu mai are în vedere în primul rând un mesaj semantic, ci transcrie programatic semnele scripturale ce fixează materialitatea textului. Chiar dacă fenomenul în sine se remarcă şi mai înainte, acum devine evident conştientizat. Totul apare însă răsfrânt în plan existenţial, adică vreau să spun că „trăirea" este înteţită deşi pe poet nu-l mai interesează decât viaţa ca text, iar textul, în consecinţă, nu se mai scrie cu cerneală, ci cu sânge („Cu labele pătate de sânge, călcând neauzit, / pisica a trecut peste coala mea albă"); pentru ca textul să se realizeze, trebuie întreţinut vârtejul vieţii şi cu cât viaţa va fi mai violentă, cu atât se vor scrie „Ode, epode, elegii, anacreontice. / Şi iambi şi trohei! Iambi şi trohei!". Deşi „descrierea după natură" ca metodă poetică este negată, totuşi pentru poezia cealaltă „multă glorie aduc descrierile bine făcute după natură" şi chiar şi „bani". Petru Romoşan este atent la ceea ce se întâmplă cu poezia în acest secol şi hiperconştient că discursul său se deosebeşte de al altora chiar prin această conştientizare tragică; în subtext, *din orice vers transpare un teribil traumatism existenţial, provocat de revelaţia lucidă că obiectul poeziei nu mai este (nu mai poate fi) realul, ci textul. Ca reacţie defensivă se înregistrează tendinţa de de-semiotizare a semnelor prin confruntarea lor dramatică cu obiectele pe care le desemnează.* Dacă nu mai este posibilă „descrierea după natură", se încearcă descrierea după „pictură"; adică

Scanned with OKEN Scanner

pornind de la de-semnele obiectelor (cuvintele!) care s-au înmulțit, s-au aglomerat atât de mult că nu se mai vede natura lucrurilor; dar exista o „natură" a lucrurilor – iată întrebarea – dincolo de manipularea lor în consumul cotidian? Aceasta este și dilema textualistă: subiectul poeziei (al scriiturii) se află divizat între viață și coala de hârtie, fără a ști să opteze, ca și cum nici n-ar mai conta o asemenea opțiune: „Fiindcă mâinile îmi sunt totdeauna palide / le vopsesc în verde. / Mi le trec peste față râzând. / Îmi las capul pe coala de hârtie. / În miezul zilei mă trezesc cocoșii cei mai bătrâni. // Voiam să vă povestesc despre culoarea verde / sau ideea de moarte. // Schimbă poezia ceva? / Schimba poezia ceva? m-a întrebat. / A râs. Doar a râs. / I-am văzut dinții mai strălucitori decât moartea."

Și totuși „schimbă poezia ceva"? Desigur, pentru că poezia e o formă a existenței, poate chiar suprema formă de manifestare a existenței și atunci capul poetului (subiectul textului) se împalidează tot mai mult, întrucât cineva (o voință exterioară puterilor sale fizice) îl apasă cu forță puternică în „coala de hârtie", îl presează până se des-corporalizează, îl descrie, îl autodescrie, transformându-l lent dar sigur într-un semn al cărții, al morții! În felul acesta, cartea intitulată semnificativ *Rosa Canina,* se încheie în mod firesc cu „autodescrierea", după ce au fost asumate toate simptomele textualizante (vezi mai ales poemele „Lycantropia" și „Yorick, Yorick, Yorick, sau despre cum dumneata, cititorule, îmi ții în mână scăfârlia") și după ce a fost traversată cu gravitate de „saltimbanc" toată *commedia* literaturii. De la Petru Romoșan încolo, după cum vom constata, este aproape normal ca toți poeții să scrie decișii, cu *lecția textuală* totdeauna bine mimată, dacă nu bine învățată, ceea ce nu este deloc un lucru lipsit de importanță pentru evoluția poeziei actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul amoros

Două sunt obiectivele discursului cărtărescian: pe de o parte, acesta încearcă să-şi adjudece şi alte *teritorii ale vocabularului* (neologisme de ultimă oră, termeni tehnici, argotisme etc.) ca material lingvistic apt de a intra în poezie (în acest sens comparaţia cu „poetica de cuvinte" a lui Arghezi devine orientativă), iar pe de altă parte, poetul e preocupat să interogheze altfel *latura afectivă (amoroasă) a discursului,* adică este interesat să cerceteze în ce măsură componenta „sentimentală" mai participă la resuscitarea lirismului.

În ceea ce priveşte primul aspect, a intrigat modul în care a fost receptat de către critică; s-a spus, pe bună dreptate, că aglomerarea lexicală singură nu poate fi asimilată poeziei. Lexicul poetic trebuie „orientat" însă, în funcţie de un minim *principiu organizator* („incandescenţa modului interior" cerută de Ion Barbu poeziei argheziene). Credem că, în cazul de faţă, acest „principiu" ar putea să fie *parodicul,* dar nu ca *perspectivă existenţială,* în primul rând, ca la Soroscu, ci, mai ales, ca *perspectivă scripturală* (existenţialul este asumat şi el, dar la gradul doi). Într-o viziune ludică, totul a mai fost spus, totul a mai fost scris, totul a mai fost făcut; la originea lumii (care *reprezintă concomitent viaţa ca text şi textul ca viaţă)* se află o „alchimie parodică", şi tocmai în această perspectivă interstiţială se situează **Cărtărescu**, care se miră şi el că este considerat poet, asistând implicat şi amuzat la metamorfozele parodice ale realului, metamorfoze care existau deja în forme gata „scrise", el nefăcând altceva decât să le înregistreze. Starea de existenţă, ca structură parodică originară, este *sentimentul;* având intuiţia, mai întâi *scripturală* şi în al doilea rând existenţială, a faptului acesta, după Nichita Stănescu care debutează cu *Sensul iubirii,* Cărtărescu scrie, în principal, *poeme de amor.* Să citim o secvenţă din „O seară la operă": „*Sunt un îndrăgostit, e-un curcubeu /*

Scanned with OKEN Scanner

deasupra chioşcului de ziare, farmaciei şi WC-ului public din piaţa Galaţi / reprodus din memorie de şcolari deghizaţi / muiat în şinele albăstrii, aurii şi vernil de tramvai / şi în sarafanul femeii care erai // dacă au ajuns chiar şi pizzeriile să se intereseze de tine! / dacă funcţionezi mai bine decât un motor de gordini / dacă treci în tramvaiul 16 printr-o lume înnebunitor de iubeaţă / cu poşeta de lac în mănuşa de aţă! / dacă părul tău aiurit pare un dric aurit, cu geamuri de aripă de muscă! / dacă fusta ta miaună // dacă genunchiul tău muşcă! / dacă a trecut toamna şi iarna vieţilor noastre şi am rămas / doar două centuri pelviene, albastre, suspendate în nori! / dacă te târăşti, dacă scaperi, dacă te descompui, dacă zbori! / doar dacă nu m-ai mai chinui, / galeşo, apetisanto! / tu nu ai de pierdut decât lănţişorul de aur atârnându-ţi de cheotori / pe aleea circului asfaltată cu pietre scumpe... / tu nu ai decât două, doar două arămii, cilibii laconice pulpe / terminate în coadă de vulpe... / tu eşti un fel de parfumerie luată de un fel de măcelar în chirie / de un tip care frânge inime de studenţi, de o canalie dulce, / de un amor gingaş... / iubito, sunt leşinat după sprayurile cu care te dai / şi mi se face sete de buzele tale... / şi aş vrea să mănânc puţin ruj de pe buza paharului tău... / şi să-ţi deşurubez câteva lacrimi de sub ochiul tău... / doar să-ţi arăt cât pot fi de rău / cât sunt de negru în cerul gurii. // dac-ai ajuns să nu mai vii cu nici un preţ în camera mea! / dacă spui că războiul lumilor te plictiseşte! / dacă nu-ţi mai plac prăjiturile cu stafide făcute de mama! / dacă nu-ţi mai place mutra arcurilor ieşite din patul meu / şi zegrasul, şi pozele din liceu! / dacă mă chinuieşti ca pe hoţii de cai! / dacă odată vroiai! / ...căci odată vroiai, / galeşo, apetisanto!"

Observăm cum *descoperirea quasiparodică a sentimentului* se face iniţial printr-o „urmă" scripturală; poetul pleacă de la faimosul vers al lui Labiş, prin care se exprimă bucuria jubilatoare a fiinţei cuprinse de iubire. De la acest punct de pornire, ce transcrie o retorică a solemnităţii şi gravităţii, Cărtărescu demarează însă într-o direcţie inversă; el demistifică, defetişizează, degradează această retorică şi impune o alta, a parodicului „ricărtărescian" (termenul nimerit l-a inventat Ioan Buduca). Retorica frustă a cotidianului amoros şochează la început întrucât *neagă* (ironicul şi parodicul sunt receptate în poezie ca nişte *coduri ale negativităţii)* discursul amoros tradiţional, dar Cărtărescu experimentează deja o *metodă avangardistă* şi se poate cita în acest sens, de exemplu, Virgil Teodorescu. Tehnica

Scanned with OKEN Scanner

suprarealistă este însă domesticită prin conjugarea acesteia cu metoda „bucureşteană" de a concepe amorul a lui Anton Pann, modernizată apoi prin piperul ploieşteanului Caragiale. Prin *plierea parodică a discursului către real,* acesta şi-a recuperat tradiţia conservată în depozitul muntean al limbii literare. Asumată noua atitudine, instituit noul mod de a simţi, poemele de amor se scriu singure, dictate de derularea mecanismului textual al discursului amoros instaurat de Anton Pann şi Caragiale şi perfecţionat apoi de suprarealişti.

Parodicul e o metodă de textualizare poetică de provenienţă muntenească la noi; aceasta presupune, printre altele, „încercarea" discursului amoros prin ceea ce au propus alţii: poetul nu mai vrea să descopere un teritoriu al său, original; el *acoperă* (prin cultură poetică) un repertoriu vast de toposuri amoroase, acumulându-le prin procedeul juxtapunerii în pagină şi din *textier* tinde să devină *textualist.* El ştie totul şi nu se ruşinează să arate tot ce ştie, el nu inventează, ci repetă şi acumulează. Dintr-o *repetiţie intenţionată* ca aceasta se poate însă deduce *un nou mod de organizare* şi *de structurare a formelor de expresie.* Ca poet postavangardist, Mircea Cărtărescu vrea să schimbe modul de a *simţi* poezia; *tonalitatea gravă, solemnă, este abandonată în favoarea colocvialităţii cotidiene..* De aici impresia falsă a *facilităţii, dar ceea ce era considerat până acum grav, schimbând perspectiva (odată cu avangardiştii), devine facil, iar ceea ce era considerat facil devine grav pentru experimentaliştii. Realul (textual şi existenţial) ia locul imaginarului şi metaforicului (simbolicului). Poezia nu mai este vizionară, ci colocvială, sentimentală şi barochizantă.* (Poetul i se adresează iubitei astfel: „parcă eşti un păun cu bucureştiul înfoiat în spatele tău"). Excesul sentimentalist se explică şi prin spaima de textualitate; actantul liric apasă la maximum pedala existenţială spre a nu fi acaparat şi anihilat de sterilitatea textului; în buna tradiţie antonpannescă, sentimentul este amorsat în concret; acesta nu mai este *idealizat* platonic, ci *trăit,* nu mai este vorba de *iubirea-discurs,* ci de *amorul* concret. *De la patosul romantic al iubirii, se trece spre proza amorului;* purităţii abstracte îi este preferată bucuria vieţii impure. *Poemele de amor* exprimă mai degrabă o *opţiune existenţială* decât estetică, dar parodia, pastişa, intertextualitatea le filtrează de limfă şi sânge, dându-le o dureroasă artificialitate. În mod paradoxal, *nota de artificial conferă autenticitatea textuală a discursului amoros,* oricui ar aparţine acesta. Prin *Totul* poetul devine textierul propriei maniere pierzând gravitatea subiacentă pe care o obţinuse în *Poeme de amor.*

Scanned with OKEN Scanner

Devoranta maşină a realului

S-a spus despre această generaţie în blue-jeans sau mai precis, despre promoţia grăbită a „navetiştilor", că a redescoperit ironia şi sarcasmul; nu se poate nega acest lucru, dar prin atitudinea de *distanţare teoretică* faţă de obiectul poeziei ce lipsea la poeţii de dinaintea lor, ei au depăşit, cred, *metoda ironică,* trecând la registre din ce în ce mai grave. Poezia nu mai poate fi doar acea „stare de graţie" identificată cu bolboroseala zeilor şi trecută în ins prin aşa-zisa inspiraţie; aceasta este acum o *devenire asumată a discursului, ce evoluează ele la stadiul limbajului inocent-vizionar la stadiul scriiturii controlate.* Situarea conştientă în interiorul actului textualizant nu mai este doar ironică, (chiar dacă se înfăţişează şi sub aceste aparenţe), ci foarte gravă, am putea spune, tragică. *Există o alienare dată de text pe care o simţim în Poe, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Barbu, Bacovia, Urmuz, Ionescu, alienare impusă chiar de conştiinţa hiper-acută a textualizării.* Această „conştiinţă" am descoperit-o, fie şi instinctiv, la Petru Romoşan; ea devine aproape acaparatoare la **Matei Vişniec.**

Între protagoniştii acestui val, am impresia că Matei Vişniec aduce (cu toată taciturnia şi aparentul anonimat al persoanei, aproape nefireşti) câteva date sigure în legătură cu evoluţia sa viitoare. De o paloare nefirească, având o mişcare nezgomotoasă (invers de cum ne obişnuisem prin tradiţie), o alunecare cvasi-impersonală printre ceilalţi, fără a părea că dă vreo importanţă celor scrise sau spuse despre el, cu o privire atentă la cei din jur, s-ar putea spune chiar prea respectuoasă, dar, în acelaşi timp, străin de micile meschinării ale succesului imediat, apărând şi dispărând de la masa unui coleg, întâmplător, prin epifanii şi ocultaţii misterioase, tăcând totdeauna şi privind mai mult înăuntru decât în exterior, Matei Vişniec este un adevărat personaj de text, o instanţă imanentă a

Scanned with OKEN Scanner

acestuia ce se manifestă mai degrabă prin „dâra" scripturală decât prin aceea existenţială. Nu l-aş fi remarcat, poate, dacă nu mi-ar fi atras atenţia asupra teatrului său, mai întâi pictorul Sorin Dumitrescu şi apoi inegalabilul întru generozitate, Nichita Stănescu.

Deşi a publicat destule cărţi de poezie, lui Vişniec îi premerge mai mult faima de dramaturg; dar el nu este doar poet şi autor de teatru, ci şi prozator. Vişniec posedă o totală *conştiinţă textualistă (şi textualizantă!)* şi de aici decurge, poate, polivalenţa sa scripturală. După ce am citit *Artur, osânditul* şi alte câteva piese, printre care una publicată în revista „Amfiteatru", intitulată *Călătorul prin ploaie,* am înţeles că mă aflu în faţa unui dramaturg, care ştie perfect să construiască şi să întreţină tensiunea dramatică, adică posedă acea tehnică impecabilă pentru a scrie teatru, învăţată de la Caragiale. Vişniec intuieşte ce valoare are *replica,* înţeleasă just ca cel mai specific procedeu teatral: de aceea ştie unde s-o întrerupă, când s-o repete, cum s-o ironizeze, s-o urle, s-o tacă etc. şi aşa, dintr-o *replică arhetipală* (având bineînţeles lecţia lui Beckett şi a lui Ionescu asimilate), el ştie să scrie un *text teatral închis* ce se „deschide" însă prin derularea lecturii şi a interpretării spre atâtea sensuri, devenind metaforă „vie", parabolă, mit. Artur, un osândit oarecare, participă la propria-i execuţie, incitat şi excitat de *discursul execuţiei;* el contribuie la ameliorarea şi perfecţionarea acestui discurs, punând tot zelul pentru ca *retezarea* capului său să fie un spectacol cât mai reuşit. Scena finală (tăierea capului) reprezintă una dintre modalităţile clasice ale textuării.

Prozele scurte ale lui Matei Vişniec au aceeaşi *coerenţă textualistă* ca şi teatrul său; ele sunt exemplificările simptomatice despre modul cum *mecanismul textual (ca şi vicleana maşină kafkiană) stă la pândă în orice clipă şi din orice loc pentru a anihila textul vieţii şi a instaura viaţa textului.* În această proză „metafizică", ca şi în pictura lui De Chirico, perspectiva narativă este total răsturnată, acţiunea povestirii reducându-se la *povestirea actului povestirii.* Prozele narează modul în care ele se scriu, iar personajele lor se devorează sau se autodevorează pe măsură ce se lasă inventate de text.

Precum în teatrul şi în proza sa, şi în poezia publicată în volume, Matei Vişniec descrie actul concret prin care asistăm la geneza poemului. Să citâm secvenţa III din „Descrierea poemului": „Şi chiar acest poem terminat / este o iluzie un poem de nimic / am păcătuit cu el în faţa părinţilor mei / care se prefac a mă înţelege / dar mai ales am păcătuit în

Scanned with OKEN Scanner

fața celor doi cocoșați / care s-au urcat la Pașcani / și au călătorit împreună cu mine // în același vagon pe același loc sub aceeași piele încăpătoare / am păcătuit groaznic se preling dâre de sânge / din literele *o* și *g* precum și din buclele mai largi / ale lui o și ale cuvântului neterminat logos / eu încerc să acopăr acele goluri din poem / pe unde țâșnește adevărul înrăit și el ca / ultimul om, ca un drac, ca o coropișniță / din punctul în care vă aflați se văd / coastele roșii ale poemului gura sa hulpavă / mestecând sfinții și obiectele sumare din încăpere / de groază și de rușine aș vrea să mi se scurteze picioarele / să nu mai ajung niciodată decât / până la buricul păros al lucrurilor / aș vrea să netezesc palma întinsă pe fața mea / ca o ploaie neagră și grea oprindu-se / doar odată cu văzul cu auzul și cu mirosul // aș vrea să mi se scurteze mâinile să nu / mai ajung la cele două clape ale pianului / să înnebunesc în fața lor rușinat / cu genunchii zdreliți de alergătură / urăsc fiecare cuvânt / pe care îl văd îl aud îl simt sub limba mea / cum urlă cum se răsucește și cum / își schimbă înțelesul / mi-e frică de cuvânt / mai mult decât de un castan înflorit // prin amintirea cuvintelor trece spaima / ca un tunel printr-un nume roșu înțepenit în fața abisului / iar prin tunelul înfricoșat trec chiar acum / turme de capre negre hohotitoare din / fiecare din ele răzbate căldura mersului pe jos / mă voi lipi de blana lor ca să pot fugi / înainte ca ciclopul să moară de foame și eu / să rămân înconjurat de cuvântul foame // marea foame, sfrijitul ciclop, patriarhule, spune-mi ce se poate face cu poemul gol / cu poemul cu pereții albi cu poemul scris doar / pentru a râde în el de poemul următor / fiecare sunet își sapă o gaură neagră / în trupul sunetului următor iar prin aceasta / se vede un alt sunet înfuriat, ce tocmai / se naște și se înroșește în mintea mea / de furie și de ură împotriva mea / și a celorlalte sunete care l-au născut".

Iată deci că poezia nu mai este o „stare de grație" înțeleasă ca spontană și euforică luare în stăpânire a realului; ea nu mai este un act eliberator, ci unul traumatizant. Poetul „descrie" poemul ca pe o operație lipsită de orice transcendență și constată, cu dureroasă dezamăgire, absența oricărei demiurgii. Logosul nu se mai întrupează și nu mai există decât „gura hulpavă a poemului" în care încap deopotrivă toate semnele („mestecând sfinții și obiectele sumare din încăpere"). În „operația" de poetizare, voința poetului se supune voinței poemului, fiindcă „fiecare

Scanned with OKEN Scanner

cuvânt" „urlă", „se răsucește", „își schimbă înțelesul"; *poemul este deci un organism viu, o devorantă mașină a realului și singurul mijloc de a-l domina e „descrierea"*. Acest poem nu mai are un referent în afară, el este „gol" și este „scris doar / pentru a râde în el de poemul următor". *Subiectul poetic nu se mai situează în afară (ca o entitate metafizică), ci înăuntrul textului; el este (prin corporalizarea discursivă) acel liant ce ancorează textul la real, îi dă viață, îl animă cu energii existențiale,* dar acest lucru îl simțim treptat, pe măsură ce se scrie poemul și pe măsură ce avansăm în lectura acestuia. Dar ce ne *spune* poemul? El „spune" chiar despre acest poem pe care îl citim! Ce? Cum este scris, cum „fiecare sunet își sapă o gaură neagră / în trupul sunetului următor iar prin aceasta / se vede un alt sunet". Singurul referent al textului, ca și la Romoșan, este *autoreferențialitatea.* Cât de radicală este schimbarea, se poate ușor constata; *motivația poeziei nu se mai află în afara acesteia (canoanele unor retorici exterioare), nici în eul producător de text, ci chiar în mecanismul textual,* ce *își devine sieși unica transcendență și se autoafirmă în timpul desfășurării procesului semiozic.*

Scanned with OKEN Scanner

Capcana textului

Un fapt nou intervine în *Cartea de iarnă* ca ceva neaşteptat ce nu se mai referă la formele exterioare ale discursului. Am afirmat că la ultima generaţie se petrec mutaţii esenţiale în modul de a concepe impactul cu textul; în arcul de boltă al tradiţiei instaurate de la Eminescu la Nichita Stănescu s-au alternat mai multe feluri de *poietici,* mai mult sau mai puţin complementare, prin intermediul cărora s-a postulat ideea că *poezia, când nu se scrie cu cuvinte, se scrie cu sentimente* („Cel mai greu este sentimentul", spune Nichita). Prin anvergura mai mult instinctivă a căutărilor, poeţii ultimului val au ajuns şi ei în faţa acestei dileme, numai că, de cele mai multe ori, aceştia s-au situat pe o poziţie ambiguă, nelăsând să se înţeleagă prea clar dacă perspectiva lor poetică este *interioară* sau *exterioară* actului de a scrie. Am constatat, de pildă, o *pulsiune scripturală dată de sentiment* la Cărtărescu şi Florin Iaru, sau alta mai conturat *textualistă* la Matei Vişniec şi Petru Romoşan. Ei au cu toţii conştiinţa scriiturii, fie şi la *modul instinctiv,* „mod instinctiv" prezent în aerul epocii de care nu te poţi izola complet. *„Curentul" textualist (şi textualizant) s-a propagat volens-nolens peste tot, fiind în spiritul timpului, aşa cum s-a propagat, acum un veac, curentul romantic; numai că romantismul presupune în primul rând o stare de sentiment (fie ea şi convenţională) pe când experimentalismul presupune o stare de scriitură (fie ea şi instinctivă). De aceea, poeţii tineri s-au trezit în mod spontan că nu mai scriu* despre (*şi* cu) *sentimente, ci scriu* despre (*şi* cu) *scriitură.* Unii au preluat această nouă stare poetică din zbor, de exemplu Liviu Ioan Stoiciu, rămânând oarecum în exteriorul procesului ca atare.

Ion Mureşan, cu o intuiţie foarte sigură, se situează de la început în interiorul modului, sau, mai precis, în interiorul *metodei textualiste,* având, ca altădată Lautréamont, *instinctul traiectului tragic al textualizării.* Citez din

Scanned with OKEN Scanner

poemul „Înălţarea la cer": „Vorbesc din propria-mi piele, singura care îmi stimulează ambiţia de a huzuri / oferind cuvintelor un fel de demnitate cu pori şi delicate firicele de păr / aceeaşi pe care la zece ani o conferisem puiului de şarpe după ce zvâcnise scurt în piept / şi i-am simţit capul răcoros între buze. / Şi sora mea aplaudând veselă crezând că aşa deodată am reuşit să vorbesc / un cuvânt negru cu ochi: /— Uite, mamă, ce cuvinte lunguieţe au limbile străine! / Apoi acelaşi şarpe în vasul de tablă foşnind ca o carte tipărită pe hârtie proastă) / Cutare şi cutare fenomen sufletesc se pierde, iar / cutare şi cutare organ nu se pierde şi totuşi / gol şi înfricoşat în faţa oglinzii îmi strâng trupul în braţe. / Dar ce puteam face cu două voci în gură? / Fără îndoială acum umblu prin oraş cu demnitatea pe băţ / îmi bălăcesc degetul în conştiinţă la fel de uşor ca într-un borcan cu iaurt / şi amestec până se face moale, moale, moale. / În plină amiază un om stă gânditor se scarpină în cap / şi scuipă în propria memorie ca într-o fântână părăsită: / — Memorie? De parcă eu mi-am dorit din lăcomie nişte pleoape cu dinţi şi măsele / ca să îmi rumeg toată ziua ochii! / Îl vom mai vedea pe acest om mai spre sfârşitul poemului / sub forma unui roi de musculiţe de oţet (Drosophila melanogaster) / cum intră şchiopătând pe porţile culturii. Oricum, eu stau în faţa crezului poetic ca în faţa unei femei fără piele / ce îşi pudrează venele, / iar dacă o sărut uneori cu ce sunt eu mai presus / decât măcelarul ce după închiderea prăvăliei plângând îşi îngroapă faţa în halcile de carne / care i-au rămas nevândute. / Adică eu îmi pun grumazul între lucru şi cauza sa / cum stă uterul femeii între spermatozoid şi ovul. / Iară dacă prietenii mei se laudă că le-a crescut vreo ureche pe burtă / cu burta să li se vorbească. Îi ştiu prea bine: ei stau cu un sâmbure de adevăr în gură / şi îl tot sug ca pe o bomboană. / Am numărat destul, am mai multe încheieturi decât degete. / În ultima vreme scrisori tot mai insistente îmi cer să hotărăsc vârsta la care voi înnebuni. / He, he, mâine dimineaţă voi prinde un câine roşcat de un picior / şi rotindu-l deasupra capului ca pe o elice cu adevărat / o să mă înalţ la cer..."

Cum se poate „oferi cuvintelor un fel de demnitate" când rostirea lor este materială? În „limba străină" a poetului, orice cuvânt scoate un cap răcoros de şarpe în rostire, zvâcnind scurt din piept, fiind adică o entitate *corporalizată* care nu se mai ştie dacă reflectă cutare fenomen

Scanned with OKEN Scanner

sufletesc care se pierde sau cutare organ ce nu se pierde. Pus în asemenea dilemă, „crezul poetic" nu se mai revendică de la ceva exterior, ci se interpune între „poem și cauza sa" ca o motivare viscerală. *Eul liric devine o formă de intermediere a întregului proces de naștere a poemului.* Dar în toată *cartea de iarnă (iarna este anotimpul absolut al textului)* vom descoperi aceeași tensiune dramatică, dată de corporalizarea și de-corporalizarea continuă a scriiturii. În „Autoportret la tinerețe" se spune: „eu trebuie să exprim acel sunet fantastic de tăios ce se naște / când numele se izbește deasupra lucrului pe care îl denumește"; exprimarea aceasta „tăioasă" implică o *poietică materială.* Poemul este un mecanism concret în care toate obiectele (și toate trupurile) sunt digerate perfect, altfel „ne văicărim pentru trupul tău /.../ că nu-și găsește locul în poem și atârnă legănându-se în bătaia cuvântului / ca un sinucigaș în funie"...

În „Poemul despre poezie" se întrezărește dubla situare polemică, a lui Ion Mureșan; o dată față de tradiția poetică de până la el, apoi chiar spaima față de „ poezie" (ca mecanism textual): „Toată viața am adunat cârpe ca să-mi fac o sperietoare / îmi amintesc zilele în care ascuns sub pat îmi desăvârșeam lucrarea / grămada de pantofi vechi pe care îmi rezemam capul / uneori când adormeam / iar acum când e gata noapte de noapte sting lumina și numai bănuind-o acolo / încep să urlu de spaimă".

Atracția hipnotică față de text comportă unele elemente emblematice ale acestuia (păianjenul) ca un fel de *mise en abîme* lirică: „Atât de singur încât pot să-mi închipui ce aș simți dacă aș săruta un păianjen / și pot să-mi închipui că e atât de frig încât cuvintele crapă în gură / și pocnesc ca pietrele în pustiu"... În tradiția lui Lucian Blaga (cel de după *În marea trecere)* care problematizează expresionist *existența,* Ion Mureșan va problematiza și el, dar nu existența, ci textul, *scriitura:* „Copii în mantii sticloase – vorbește soră – / pe fruntea ta plete de vin înghețat / sub podea șobolani scârboși – vorbește soră – / pe scări căprui se apropie cel ce pictează / securea găsită pe colina albastră". Hiperconștient de dezastrele pe care le dezlănțuie actul scriptural asupra „realității", poetul se auto-„izgonește din poezie", întrucât din memoria sa „răzbate numai vocea mea / din care *cuvintul se înalță ca șarpele din ou și se repede la lucrul denumit* / și-l umple de bube și semnificații. / – Ay, *propoziții, propoziții, întunecate smârcuri în capul omului.*" (s.n.). Actul textual provoacă o dublă

Scanned with OKEN Scanner

alienare: asupra obiectului pe care-l de-corporalizează ca formă a realului, corporalizându-l în ţesătura de păianjen a textului, şi asupra subiectului scriiturii: „nu mai aud decât gâlgâitul de conductă spartă al gurii mele / şi grumazul cum flutură în urmă ca o mânecă goală / pe când la capătul ei capul mi se lăţeşte asemeni unei palme / pocnind pe luciul unei pietre". Ion Mureşan scrie în primul rând despre „fapte" ce se întâmplă în cuvânt, în verb, în propoziţii, în gramatică, în memorie; crimele materiale ce se dezvăluie în text întrec orice probabilitate, astfel că *discursul său aparent meta-poetic pare că se referă la realitate, la viaţa vieţii şi nu la viaţa din text.* El scrie cu o asemenea angajare, cu o asemenea implicare, că nu se poate observa precis când se face trecerea de la real la semn. Cu ce se scrie poezia? Cu realitatea sau cu semnele? Sau numai cu realitatea care zace în mlaştinile profunde ale semnelor? Fără a părea că dă un răspuns, poezia lui Ion Mureşan e o căutare extremă în spaţiile ademenitoare ale capcanei textului. Poetul poate să spună la modul maldororian: „Mă plimb prin oraş cu pânze de păianjen în gură", instituind *viziunea textualizantă* ca supremă formă de existenţă prin care se exorcizează realul.

Scanned with OKEN Scanner

Hipermateria

Pentru a sugera o poietică proprie, **Magdalena Ghica** inventează sau adoptă sintagma *hipermateria,* care s-ar putea traduce în cazul de față cu o exacerbare a procesului de accelerare a particulelor din care se constituie existența și lumea în coordonatele lor corporale, materiale. Dar ce, va întreba cineva, poeticele anterioare nu vizau același deziderat? Posibil, însă acestea aveau ca obiectiv principal, implicit sau explicit, transcenderea „materiei" prin *medierea* tot atâtor retorici. Metoda Magdalenei Ghica nu-și transcende obiectul, sau în orice caz, nu acesta este imperativul poeziei de care se lasă tentată în *Hipermateria* (1980), ci încearcă o apropiere concretă, palpabilă, „hipermaterială" de real printr-un impact hiperlucid. „Poemul" nu are nimic transcendent în sine pentru că a fost făcut de o „ființă" materială cu o „ereditate-ncărcată" („Prietene / care acum mă citești / nu-ți fă iluzii, amintește-ți tot timpul / că sunt o ființă asemeni cu tine / mă nasc, mă-nmulțesc, pot greși, mint adesea, exagerez, fabulez, nu mă slăvi, n-are rost // Am cap, trunchi și membre, început și sfârșit, / o ereditate-n-cărcată...") și, în esență, trebuie să se știe că emitentul de text se confundă cu receptorul într-o simbioză viscerală:

„Stau în tine. / Stau și vorbesc din pântecul tău. / Limba mea așteaptă în tine. Poate sunt tu, poate ești eu, / Poate acesta-i cuvântul pe care haosul / de o eternitate se screme, se chinuie, se abține, să-l rostească / cu greu".

Cititorul, ca și în poemele altor poete ce fac parte din aceeași familie, devine un dublu, un alter-ego al subiectului scriiturii, chemat să participe în egală măsură la elaborarea și la emisia „cuvântului" și a „limbii așteptate".

Scanned with OKEN Scanner

Acea *denudare a discursului* de care vorbeam în alte părţi se realizează la Magdalena Ghica într-o frenetică pornire de demistificare şi despodobire a oricărui truc retoric; poeta are o pornire „psihanalitică" de a se livra total textului, ca „fiinţă" şi ca „femeie", dezlănţuind un potop de imprecaţii sarcastice la adresa feminităţii în general, care este despuiată de toate atributele mitului consacrat de o tradiţie lacomă şi perfecţionată ca să menţină dogma „eternului feminin":

„Te cunosc, femeie, / ştiu bine mizeriile trupului tău de nimic / «imperiu de aur» cumpărat pe doi bani, / pământ bătut de atâtea picioare şi spălat / de atâtea valuri de sânge // de parcă ai fi vreo Istorie / ori / vreo patrie a tuturora. / Tu eşti asemeni vechii iluzii, oglinda, / semn obscen şi simbolic pe toate obiectele, / reclamă pentru cosmetice şi / pentru imaginea cosmosului, / trupul gol şi fragil în peşteri, în veceele publice, / în sistemele de idei pure şi reci, / un obiect de lux strălucitor şi umil / expus în vitrinele universale / ca o biblie a tuturora, / desfrânat memento mori cu dragoste. / Nu ai chip, ai prea multă substanţă, / prea eşti totul, nu eşti nimic, / Îţi cunosc prea bine sânii, sexul, durerile, dar la gunoi / cu aceste certificate de pace la gunoi / cu centurile de castitate, cu centurile de siguranţă, / cu fecioara Maria, şi cu pudoarea / nu mai ai ce ascunde, / nu mai ai ce păzi / Un lujer gros de porumb poate creşte oricând / în orice pustiu din coapsele tale fierbinţi şi puternice..."

Desacralizarea mitului feminin decurge chiar din aplicarea preceptelor interioare ale acestei poietice hipermateriale; pentru a se institui, pentru a se „textualiza", autodafeul începe punând „în discuţie", răstignind în primul rând chiar condiţia feminităţii impusă de o retorică falsă. O pastă grasă, flamandă (şi flămândă) împroaşcă material orice irizări mai diafane (obişnuite în asemenea „peisaje"), dând în copt un limbaj goyesc de o virulenţă neaşteptată, dacă ne gândim că între debutul Anei Blandiana *(Persoana întâia plural,* 1964) şi debutul Magdalenei Ghica (1980) nu sunt nici douăzeci de ani. Mai tânără poetă „priveşte realitatea în faţă" cu alte dioptrii „retorice" (de fapt, anti-retorice) decât tehnica diafană a Anei Blandiana de a o vedea răsfrântă prin transparenţa îmblânzitoare a unor materii (nu hiper-materii!) mediatoare (de exemplu „ploile"). Poemul intitulat chiar „Să privim realitatea în faţă" intrigă prin tonul viril, neaşteptat la o poetă şi prin pasta vitriolantă a limbajului, în

Scanned with OKEN Scanner

prelungirea aproape necenzurată a discursului frust al unui Geo Bogza din „Poemul-invectivă", unde limbajul este făcut să transgreseze realul prin forțarea până la limita „trivialității" a discursului nud. Magdalena Ghica preia chiar și cadența „expresionistă" a registrului lingvistic, amplificând imaginea-cadru până la proporții terifiante:

„Să privim realitatea în față în fața ei grasă de femeie de casă, fără pretenții prost îmbrăcată, mamă a zece copii (n-a avortat / niciodată) pregătind de mâncare pentru o cantină / întreagă, o armată de geniu, subpământean, aerian / și terestru, ciorba de burtă, ciorba fierbinte și grasă în / cazane de tablă / Să-i pupăm cu curaj și mândrie / fața sulemenită și rasă (are mustață muierea) mâncată / de coșuri și bube, dar generoasă, / o conopidă, melasă, ciupercă de foc, măruntaie, explozii, / „peisaj după bătălie", pat după dragoste, o celebră istorie desfrânată și păcătoasă / ca o piramidă de capete / un atroce ospăț fără margini, femeia cu o mie de sâni / bună azi, bună mâine, bună zece mii de săptămâni în coama ei / creață cum șadem, furnicile, microbii, căpușele (găurile, fantele, ușile) / atunci când își închide căscând gura lată fardată cu o tonă de ruj / purpură sânge / Dă să ne-nghită, să ne mestece, în brațe ne strânge / parc-ar fi o sărutare de dragoste, extaze, contopirea / cu cosmosul, epifanie: / muște negre și verzi cântau imne în beatitudine pe / lipicioasa și otrăvitoarea hârtie".

S-a schimbat deci definitiv atitudinea față de un topos acreditat printr-o altă tratare în discursul altor poete; dar dacă s-a schimbat „atitudinea", s-a schimbat și discursul. Această „hipermaterializare" a registrului stilistic (și nu numai) era cerută de evoluția firească a poeziei post-avangardiste. A mai scrie astăzi ca Ana Blandiana, cea din *Călcâiul vulnerabil*, este o frumoasă utopie.

Scanned with OKEN Scanner

„Facerea" în locul „creației"

Pe poetul tânăr actual nu-l mai interesează să *creeze* cu orice chip poezia, ci s-o *scrie;* el nu se mai exprimă prin *creație* (oricum, nu cu această motivare scrie el), ci prin scriitură. Preocuparea de a construi mari metafore revelatorii sau aceea de a „simboliza" ceva este total absentă, ceea ce-l interesează în primul rând fiind o *acută priză la real prin care reușește să se exprime în mod direct, fără intermedierea convențiilor impuse de o retorică sau alta. Creația (în spatele căreia se subînțelegea o entitate metafizică, o transcendență ascunsă) nu îl mai tentează deloc și este înlocuită cu operația nudă de (de)scriere a textului.* În felul acesta dispare orice „secret de fabricație"; *perspectiva nu mai este poetică, ci poietică; poetul despică burta realului și aruncă pe masă toate mărunțaiele, toate materialele, toate abțibildurile și oricine le poate privi și atinge, înainte de a fi recusute în text.* Pentru noțiunea tradițională de creator, această operație are ceva ermetic ce aparține distileriei de creație, iar textul (opera) este nu se știe (nici nu e bine să se știe) cum scris, dar *este* (ca și lumea *creată* din nimic de demiurg în șase zile). *Pe autorul de acum (care n-a, dispărut niciodată din text) îl preocupă mai ales modul cum se scrie sau se auto-scrie textul, adică facerea, iar nu creația.* De aceea, el nici nu are pretenția că „scrie" („creează"), ci, așa cum am constatat la Petru Romoșan și la Matei Vișniec, că „descrie". Ce „descrie"? Se descrie în primul rând pe sine ca eu sau ca *actant principal* în procesul de scriere a textului; el nu mai caută expresia creatoare, ci *autenticitatea nudă a exprimării.* Am fi tentați să credem că această atitudine aparține mai ales avangardei, dar situația este evoluată; avangardistul nu avea în primul rând pretenția că scrie, ci pe aceea că *neagă* orice scriitură (și literatură în general), pe când postavangardistul de acum știe că activitatea sa are drept finalitate scriitura. El se implică în acest act în mod conștient, de aceea el este prezent în text ca

Scanned with OKEN Scanner

„urmă" „biografică" şi „autobiografică" pe tot parcursul elaborării acestuia. Când citim un poem de **Liviu Ioan Stoiciu**, am putea să-l considerăm chiar pură „biografie". Dar să citäm o secvenţă din *La fanion:* „DECI: TĂMÂIE, vin şi carne de bou... ă... să / mă prezint: sunt un zeu mare, din cer, coborât, elev / în clasa a treia (acum / în vacanţă) la Adjudu-Vechi, abur, să / învăţ buchia şi numerele pe fata / picherului bun... dar / să mă aşez (în jurul altarului, de iarbă, la / ospăţ, pe jumătate culcat, sprijinit în / cot, pe o pernă, abia îmbăiat şi / cu corpul uns cu untdelemn...) da?... nu!... bă, fii / atent... of, fii natural: eu o / să frec masa, în colibă, cu izmă verde şi / o să pui: măsline, coarne de toamnă (păstrate / în drojdie), cicoare, hrean, caş şi ouă proaspete, / coapte... tu, Încălţat în sandale cu aripi şi în / mână cu o baghetă (din doi şerpi / încolăciţi), vei gusta întâi, / în pahare de fag, o băutură / dulce, amestecată în vas de argilă, din făină, de orz, / şi din miere şi îmi vei da / bunătăţile... vei servi, mort de foame, din toate şi... / şi... ei?... închide ochii, să / nu te uiţi, stai aşa... poftim: nuci, smochine, prune, / curmale, mere, struguri... şi fagure!... bravo... / după ce mănânci, înţelegi, o / să aprind făcliile şi o să te las, cât spăl eu vasele, / să şezi întins, în patul / din piele de oaie, din marchiză... pe urmă... / Hermes!.... hei!... mă sperii: / tata!... / (venea, după două luni din detaşare, după şantier, la CFR)... / ă-lei, mă, băiete, mă... visai?... / (aprobând din cap, priveam la el fix: era tuns / scurt şi îşi lăsase mustaţă...) / pe carte, de şcoală, ai mai pus tu mâna?... ă... păi tocmai / am venit, bre, de la bucată (de la / sapă, la păpuşoi): mă-mă!..., tresării, eu, fericit, / văzând că el îmi surâde, roşu la faţă, cu privirile / în altă parte: ce ai adus?... zi!... ghici!... şi ieşind el afară, urs / se întoarse repede: o trotinetă!... trotinetă!..., / şi deodată, simţii, aşa, că am devenit pe loc un uriaş cu şase braţe / şi... şi îi îmbrăţişam, lui, / picioarele, până / îi dădeau lacrimile".

Vedem cum este construit („făcut") acest poem; observăm mai întâi că se folosesc două registre: unul aşa-zis *solemn,* în care se transcrie un ritual (un simulacru) cu roluri dintr-o mitologie iniţiatică (sunt descrise veşminte, poziţia corpului, mâncăruri de la un ospăţ între „zei") şi unul *profan* ce se suprapune în parte peste celălalt profitând de ambiguitatea derulării discursului. Pe de altă parte se mizează pe o regie de sursă livrescă *(transferul textului mitologic în real),* iar pe de altă parte, *realul se amplifică* afirmând un alt text, textul existenţial mai puternic decât cel

Scanned with OKEN Scanner

livresc. Din combinarea elementelor întrebuinţate, la îndemâna oricui, şi din dozarea proporţiilor ia naştere tensiunea poetică; aceasta este dispersată însă voluntar sub volutele jucăuşe ale unei *colocvialităţi ironice.* Colocvialitatea nu este făcută evidentă doar prin abundenţa oralismelor şi argotismelor, ci este precizată şi grafic prin folosirea unor puncte care să marcheze întreruperea discursului şi schimbarea *replicii* între instanţele lirice. *Situarea eului poetic este dublă, în conformitate cu cele două registre folosite; astfel, acesta se situează mai întâi în spaţiul textual (deşi sunt expuse destule elemente care marchează simultan şi realul), iar apoi, în acela existenţial. Din ambiguitatea acestei situări simultane, în text şi în existenţă, rezultă discursul poetic* al lui Liviu Ioan Stoiciu, un discurs structurat pe practicarea unei oralităţi simulate în laborator. În cazul lui Marin Sorescu avem de-a face cu transferul limbajului folcloric (mă refer la trilogia *La lilieci)* în schema discursului, schemă (sau structură) ce este impusă chiar de autenticitatea acestui limbaj folclorizant; altfel spus, poemul este „scris" de acest limbaj, iar autorul rămâne o instanţă pasivă cu rolul de a înregistra cât mai fidel o „scriitură" orală! La Stoiciu, intervenţia autorului este esenţială întrucât el manevrează toate strategiile discursului şi nu se lasă doar manevrat de acestea. Oralitatea devine un „stil" al „descrierii" ce ierarhizează şi provoacă fluxul discursiv; acum se urmăreşte mai mult derularea acestuia decât comunicarea unui conţinut: „unde eşti, ştii? Gura însă îşi / pierde puterea: dacă pronunţă o / minciună... Tace. Dacă... Fineţea / pielii, paşii: delicaţi, intuiţia / conducătoare... Creierul făcut mic, mic de tot, cât / un pumn de fetiţă. Plină de creier ca noi şi / cu limba lipită de cerul gurii..."

Dacă nu există dubii că Liviu Ioan Stoiciu ştie să-şi scrie poemele după programul ultimelor poietici, se pune însă întrebarea dacă această poezie n-ar trebui să-şi caute şi alte raţiuni de a fi decât aceea a practicii semnificante, care la un moment dat începe să macine în gol.

Scanned with OKEN Scanner

Ruginirea simbolului

Dacă ceilalţi colegi de promoţie se arată circumspecţi în ceea ce priveşte operaţia de simbolizare poetică, întrucât aceasta presupune încă încrederea în instanţa transcendentă a discursului, iată că **Nichita Danilov** pare indiferent în faţa noilor imperative ale poeziei: acum, când registrul solemn este abandonat pentru modalitatea parodică iar *obiectul actului de poetizare îşi caută în interior o motivare autoreferenţială,* deşi nu recurge la o radicalizare violentă a propriului demers, autorul volumului *Câmp negru* lucrează însă, în felul său, asupra retoricii convenţionale optând instinctiv numai pentru acele toposuri apte de a adera la un proces textualizant implicit, mai puţin evident. *Opţiunea pentru real a deschis altă perspectivă asupra simbolului ca instrument de lucru;* acesta nu mai poate fi întrebuinţat cu aceeaşi candoare în deplina suveranitate funcţională pe care şi-o adjudecase în poezia anterioară. De fapt, nu mai fusese acceptat cu această funcţionalitate deja de către avangardism, care tăiase în carne vie. Poezia post-avangardistă a luat, în mod tacit, act de această (r)evoluţie şi, volens-nolens, a trebuit să renunţe la vechea retorică sau, în cazul minim, s-o transforme şi s-o adapteze la noua situaţie. Nichita Danilov conferă încă o neaşteptată vigoare *discursului simbolizant,* tratând cu instinct adamic nedezminţit teme şi atitudini pe care confraţii săi preferă să le transcrie nud, în alb/negru. Actul simbolizării, deloc disimulat, face parte din metoda sa, dar suntem deja în altă fază, când emitentul liric explorează mecanismele simbolizante la rece, reţinând doar unele procedee ce vor fi preluate apoi în acţiunea de textualizare (folosesc acest termen în lipsa altuia, nu neapărat în accepţia *teoriei textului* susţinută în gruparea de la Tel Quel). De exemplu, poetul va descrie frecvent actul violent al *ghilotinării,* învăluindu-l într-o ambiguitate care nu mai este a poeticii simboliste.

Scanned with OKEN Scanner

Citez din poemul „Ghilotina": „Un bărbat încă tânăr / stă în faţa unei ferestre deschise / şi scrie într-un registru mare şi verde. / Bărbatul încă tânăr / poartă tricorn şi livrea. / În faţa geamului său / e un abator de miei. / În mijlocul abatorului, o ghilotină, / un câmp verde. / Câte un miel se ridică-n picioare, / behăie în linişte / şi apoi i se taie gâtul / pe câmpul mare şi verde. // Bărbatul tânăr poartă / monoclu, tricorn şi livrea. / Ochii lui sunt / albaştri. Mâinile fine. / Deasupra lui atârnă un orologiu / din craniu de miel. / În fata lui e un geam, / în spatele geamului / el stă şi scrie atent / într-un registru mare şi verde. // Dincolo de geam e abatorul de miei, / în mijlocul abatorului, o ghilotină. / Ne aflăm în anul 1793, / 21 ianuarie 1793, / ziua în care e decapitat Ludovic al XVI-lea. / Bărbatul încă tânăr / poartă tricorn şi livrea. / Deasupra lui, capul de miel / behăie de 16 ori, semn că sunt orele 16. / Bărbatul încă tânăr / caligrafiază atent în registrul lui mare şi verde: / Ne aflăm în 1793, / 21 ianuarie 1793, / Deasupra mea capul de miel behăie / de şaisprezece ori, semn că sunt orele 16, / clipa în care e ghilotinat Ludovic al XVI-lea. // Ghilotina cade pe gât. // Ochii se holbează, / capul se rostogoleşte în coş, / gura se cască. / Mulţimea aplaudă. / Trupul se cabrează, / sângele ţâşneşte din gât şi împroaşcă fereastra".

Poemul debutează simbolist, dar pe parcurs se scutură de recuzita specifică şi se angajează decis în operaţia textualizantă care începe odată cu *descrierea tăierii capului,* cu ghilotinarea; se *petrece o deturnare bruscă a unor semanteme uzuale, prin transferul semnificativ, din istorie în real şi din real în text,* căci operaţia ghilotinării pândeşte acum, cu perfidă nepăsare, chiar pe autorul de text, pe „bărbatul (care) scrie atent, / şi într-adevăr trebuie să scrie atent, / pentru că pentru orice greşeală / poate fi tras la răspundere". Toate „exerciţiile de gimnastică" ale actantului liric vor traversa un „scenariu" iniţiatic prin care se accede la text, adică la „câmpul negru"; şi aceasta nu numai prin actul suprimării violente: în „Poema porţilor", subiectul multiplu al scriiturii este făcut să străbată un labirint de probe spre a se constata, în final, că nu există Nimeni dincolo de marele Deşert al textului: „mână lângă mână şi pumn lângă pumn / jucând zaruri şi cărţi pe un câmp de cenuşă / în timp ce apar eu pe o uşă inexistentă / şi care se deschide acum pentru prima oară / în existenţa mea / spre întinderea neagră şi nesfârşită a deşertului"... Operaţia efectuată în „câmpul negru", aşa cum afirmă poetul, este o operaţie combinatorie, după *Legea numerelor mari* a lui Bernoulli, şi nu se ştie niciodată dacă hazardul te va ajuta să dai

Scanned with OKEN Scanner

imediat un „șase-șase", sau să pui mâna pe o „cvintă royală". Situația este cu atât mai complicată, cu cât te găsești antrenat în acest joc textual împreună cu alții; concurând și ei „impasibili și indiferenți, / cu mutrele sobre, cu cravate la gât / din care lipsea tocmai gâtul"; viziunea de un grotesc ludic inițial se transformă, treptat, într-o adevărată apocalipsă textuală. *Deși procesul de simbolizare, prezent în poezia lui Danilov, are ca prim referent viața, sfârșește prin a sugera în permanență textul și de aici ambiguitatea textuală.*

Ambiguitatea aceasta este semnalizată prin tot atâtea elemente simbolice, care au rostul de a comunica, așa cum spune poetul „nu prin limbajul cuvintelor / ci mai mult prin imagini / cu trei și patru și cinci dimensiuni, / care trec dincolo de înțelesul sonor al limbii cuvintelor". Contează însă unde se pun accentele pe canavaua acestei viziuni sfâșietoare prin tragismul ei; precum un Ioan ascuns în pustia textului, Danilov repetă toate semnele prin care ni se sugerează că simbolurile au ruginit de așteptare și numai violența mai poate popula spațiile goale ale acestora: „Înăuntru, casa e goală, doar în mijlocul casei – o masă / și pe masă o pâine și în pâine – o coasă! / Din inima pâinii, sub tăiș, încet și tăcut se prelinge / o șuviță subțire, subțire de sânge". Actantul liric „venind pe-o cărare peste care se scutură flori negre" are o profundă viziune devastatoare, amplificată la maximum, asupra „casei" simbolice în care toate sensurile transcendente sângerează, iar operația de antropomorfizare se încadrează aceluiași proces textualizant, preponderent la nivelul întregului volum: „Casă clădită din carne. / Din carne care mai sângeră încă. / Poate și din pricina unei lumini vâscoase / ce se scurge de pe pereții înroșiți. / Casă având drept ferestre / două perechi de plămâni / care mai răsuflă încă la ora / liniștită a apusului / și drept ușă o inimă / care mai bate la ora..." Poetul îl rescrie astfel pe Arghezi cel din „Psalmi", dar cu altă perspectivă, o perspectivă răsturnată și actuală, care, în mod curios, naște tensiuni neașteptate, în acțiunea de domesticire și rescriere a simbolurilor scripturale consacrate. E ciudat că Nichita Danilov apare încă foarte încrezător în limbajul poeziei; el se mai apropie de cuvinte cu ingenuitate, folosindu-le ca pe un *vehicul absolut* în discurs; de aici o anumită vetustețe, acel aer aparent că aceste poeme au mai fost scrise de altcineva. Deși nu este un mimetic la nivelul limbajului, e de așteptat ca poetul să-și găsească acea opțiune lingvistică individualizantă.

Scanned with OKEN Scanner

Despre felul cum înaintează... textul

Ca să vedem exact ce s-a petrecut cu poezia nouă, trebuie să observăm şi cum, treptat, *biografia scrierii poemului* devine mai importantă decât viaţa, decât tot ce ţine de datele separate ale fişei de existenţă a subiectului textului; de fapt, cum se va vedea, fişa „medicală" a scrierii poemului sesizează aceleaşi ridicări şi coborâri bruşte de tensiuni semantice, incluse de obicei în haloul existenţial. Poetul pare mai puţin atent la ce se întâmplă în spaţiul exterior, preocupându-se esenţial de imperceptibila *avansare* („înaintare") a „maşinii de cusut cuvinte": „Încet-încet se pune în mişcare / maşina de cusut cuvinte: / TAC-TAC! TAC-TAC! / Încet-încet / calul moare păscând, / Nimicul cucereşte câmpul de luptă / şobolanul Bosch avansează în scenă // încet-încet / se deschid pulpele fetelor în somn // încet-încet se termină ţigara condamnatului – / şi îşi face loc descreierata umbră atomică, / năpârca se infiltrează în sânge // încet-încet / pe jumătate orb / cenuşă / încet-încet / sunt traşi pe roată poeţi idilici / se resimte absenţa morţilor tineri / încet-încet / nu mai am nimic de pierdut".

Elementele presupusei biografii exterioare se intersectează şi se amestecă entropic cu viscerele poemului ce nu mai vrea (el, poemul) să ştie de vechea separare între existenţă şi scriitură („Dar noaptea aceasta e prea lungă. Cine / o poate scurta? / Îmi tai un deget. / Celelalte, în cor: taie-ne şi pe noi! / Exprim un cuvânt. Celelalte în cor: şi pe noi, şi pe noi! / Acum observ că bocancii îmi sunt ferfeniţă / şi mă grăbesc să-i arunc // Dar poemul acesta e prea lung. / Noaptea aceasta e prea lungă. / Scot cuţitul şi HARŞTI, un deget. / Celelalte. În cor; şi pe noi, şi pe noi! / HARŞTI! HARŞTI! HARŞTI!"). Intre poem şi scrierea acestuia se interpune acum o altă existenţă mai gravă şi mai profundă („De foarte departe se vede: *poezia mea / poartă aceeaşi cămaşă de şapte ani.*/ Sângele pătruns prin ţesătură / a

Scanned with OKEN Scanner

reușit să o *înroșească* – / atât de lent... pe neștiute"). Sentimentul scriiturii a devenit la fel de acut ca și cel existențial; de aceea, țesătura acesteia se înroșește, îmbibată de sânge.

Se observă și aici *acea formă generalizată în poezia tânără de a transgresa limitele dintre text și existență prin actul violent al tăierii, al ghilotinării, reperat ca marcă textualizantă aproape la toți cei care debutează în ultimii cinci-șase ani.* Ceea ce se poate nota imediat ca o constanță de „conținut" este faptul că această poezie își face propriu-i obiect din operația textualizării, intuită instinctiv ca o modalitate actuală.

Subiectul poetizant „trage sabia de la șold", cade „străpuns de sulițe necunoscute", „înnoptează pe *masa de operație*" (iată toposul cel mai frecvent la noii sosiți), „conviețuiește cu șobolanul Bosch", se lasă „*tăiat* de cuvinte", are „degetele *retezate* într-o încăierare istorică", „ascultă cântecul *ghilotinei*", i se „despică inima și craniul" iar „capul (său) bărbos" se află („pasaj biblic" – n. autorului, a lui **Lucian Vasiliu**) „pe tava de argint". Ca act extrem, „pune pariu că va învinge poezia", conștient că numai „viermele susține propoziția să nu se prăbușească" și reevaluează discursul prin neîncrederea firească în metaforă („Metafora mă umilește. / Metafora / îmi răstoarnă seducătorul blid cu mazăre"). S-a schimbat atitudinea față de actul poetic: *acesta nu mai comunică neapărat un sens transcendent (simbolic) sau, mai precis, cum am mai spus, nu mai urmărește un referent extern, ci se comunică pe sine, nu mai simbolizează realul pus sub regim metaforic, ci se interesează de operația textualizantă. Totul este însă răsfrânt în plan existențial, astfel că trăirea nu dispare, ci dimpotrivă, se întețește.* Iată o „stampă" unde actul „descrierii", ca și la Petru Romoșan sau la Ion Mureșan, divulgă acea deturnare ambiguă dinspre textul vieții către viața textului: „Bărbații albaștri negri galbeni indigo / femei brune blonde roșcate verzi / bătrâni copii columbe câini. / *Descrierea* continuă: pancarte eșarfe portrete fanfare... / Un STADION? // Nici vorbă despre magie alcool *sinucidere*. / În marea aglomerație / contemplu *Eșafodul* – / Dama de pică / înconjurată de centauri // Cineva strigă: „Hai la pepeni! La pepeni! De sub blănuri de vulpi / i-am cules – sunt proaspeți ca fetele cu lăzi de zestre!" // Într-un loc mai ferit, șobolanii / rod însemnarea de pe tricoul de campion / *U.S.A. – Box – 1929* // De pe acoperișul unei clădiri / un înger / aruncă petarde: Poc! Poc! Poc! / Pe piept are tatuată bomba atomică. / O parte a mulțimii aplaudă. / O parte hulește. / O parte își înnoadă șireturile. / O parte fumează pur și simplu. / O parte consemnează / reacția părților // Mii milioane *de păianjeni* / veghează panorama" (*s.n.*).

Scanned with OKEN Scanner

Este grav faptul că se constată aici şi unele stângăcii în tratarea materiei; poetul combină aleatoriu acele câteva elemente ce aparţin unei *viziuni textualizante,* tratate în maniera tradiţională, ca şi la Nichita Danilov, şi nu se înţelege precis dacă intenţionalitatea „naivă" există cu adevărat sau este un efect al expresivităţii involuntare pe care o probează tot mai mult, cu bune rezultate, poezia tânără. Că Lucian Vasiliu reprezintă cazul poetului ce textualizează din pur instinct, o dovedeşte involuţia sa de la *Mona-Monada* (Junimea, 1981) la *Despre felul cum înaintez* (Albatros, 1983). Şi aici se recurge la sintagme recurente în practica textualizantă (nu *textualistă!*): astfel apar „falangele *Strivite* în ultima încăierare estetică", „capul retezat al unui rege", „un fulger pe câmp îmi *retezase* capul", „capul meu pe tavă": acţiunea suprimării, ce era sugerată înainte prin „Harşti! harşti! harşti!" va fi acum comunicată prin „Cranţ! Cranţ! Cranţ!" etc. La fel, apare conştiinţa „neîncrederii" în „cuvinte" pe care poetul le ia „la bătaie" „scoţându-le de sub regimul Metaforei", întrucât „marile simboluri (îl) ocolesc"; din acest ultim enunţ nu se înţelege exact dacă „ocolirea" este programată sau întâmplătoare, dar instinctul funcţionează perfect indicând climatul poetic eteronom al momentului. Biografia poemului îl include, de asemeni, tot mai mult, pe subiectul ce textualizează: „în groapa acestui vers mă simt bine", „însângerat deţinut al unor cuvinte rebele", „următoarele cuvinte pe care vreau să le scriu îmi pregătesc un şireang de zile mari", „încep să vorbesc altfel, / într-o sintaxă greu accesibilă / prin hăţişurile căreia înaintez cu fraţii gemeni urmărind dâra de sânge".

În general, poezia aceasta riscă să se edulcoreze sub tratarea aseptică, impusă de textualizare; faţă de prima carte, Lucian Vasiliu s-a mai limpezit, şi acest regim de limpezire nu îi este prielnic, mai ales când se lasă furat de retorica toposurilor simbolizante precum în „Poem final (epistole ale trupului către suflet)". Există însă destule poeme în care ambiguitatea poetică rămâne la fel de autentică şi printre acestea citez „Sunt fratele": „În apropierea dumneavoastră / sunt fratele – învârt cheiţa ceasornicului şi / tac // (Dumnezeu / cade de pe cal în fiecare) // Conform tradiţiei, mă vizitează / şobolanul; / legătura cu lumea subterană / unde mă refugiez în caz de / alarmă. / Nenumărate cazuri / Mă abţin să sparg uşa prin care / nu pătrunde nimeni. / Întind gâtul şi aştept / lovitura de graţie".

Deocamdată Lucian Vasiliu „învaţă să înainteze" cu multă precauţie în poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Instanța lectorială

Dacă tipologia de *poezie feminină* apare astăzi oarecum compromisă, totuşi nu se poate eluda *specificitatea structurală a discursului poetesselor,* mai exact a materialului şi a formelor retorice prin care *acesta* se constituie. Astfel, la o abordare rapidă a domeniului, există o primă linie Magda Isanos, Ana Blandiana, Constanţa Buzea, Ileana Mălăncioiu, Carolina Ilica etc. care face din *confesia feminităţii* o metodă foarte sigură de persuasiune a lectorului; structurarea acestui discurs este, de aceea, liniară şi previzibilă, încrederea în limbaj fiind aproape absolută şi decurgând din metoda ce transformă sensibilitatea în *unicul criteriu poetizant.* În cazul acesta, conţinutul emotiv întreţine obsesia esenţială iar, formele de expressie vor fi cele tradiţionale. A doua linie decelată de noi se află în *polemica implicită* cu prima, fiind prin urmare *anticonfesivă, antiretorică şi antifeminină;* în general, aici nu se mai recunosc temele şi toposurile consacrate de asemenea tradiţie, iar discursul recurge la altă *retorică, anticalofilă şi anti-poetizantă.* Acestei linii aparţin poete ca Nora Iuga, Angela Marinescu, Grete Tartler, Ştefania Plopeanu, Doina Uricariu, Magdalena Ghica, Marta Petreu, Mariana Marin, Mariana Codruţ, Elena Ştefoi şi altele.

Când în prima poezie din volumul de debut *Un război de o sută de ani,* **Mariana Marin** ni se adresează atât de familiar („Nu-ţi fie teamă, cititorule!"), se atestă aici, direct, noul raport ce se stabileşte între instanţa textului şi instanţa lectorială (cititorul ipocrit!), *un raport de substituire prin care acţiunea poetică se deplasează definitiv către receptor;* acesta este invitat brusc în sala de disecţie (desigur că întrebaţi cine anume? nimeni altul decât cititorul acela ce îndrăzneşte tot mai mult), urcat pe masa de operaţie, unde se „trezeşte cu toate organele alături", şi, pentru a nu se

Scanned with OKEN Scanner

înspăimânta în această nouă ipostază, va fi îmbărbătat astfel de către poetă, prin respiraţie „gură la gură": „Brusc îţi aduci aminte că nu eşti singur / şi începi să citeşti începi să citeşti / începi să citeşti / o pagină albă care se scrie singură".

Da, cititorul nu mai este „singur", nu mai este abandonat în faţa instanţei transcendente a discursului, mai exact a *textului,* căci acesta – nu-i aşa? – se „scrie singur" pe măsură ce se derulează lectura. Nimic nu se mai interpune între lectorul tot mai important (care de acum *ştie* tot) şi autorul aproape impersonal ce se ascunde în actul indiferent de simplă *descriere,* căci, după cum am văzut, nu mai există asentimentul actului aprioric de *creaţie,* ci doar acela concret al lecturii. „Biografia" autoarei ca şi fizionomia ei nici nu sunt de imaginat în afara mărcilor scripturale („privirea se acoperă cu pagini nescrise... / Gura mea ronţăie un cuvânt leneş, de iarnă"), iar poezia este identificabilă „sângelui meu" (al instanţei corporale enunţătoare) ce este o „pată limpede în inteligenţa hârtiei"; numai astfel „în biografia [sa] cu zgomot de hârtie arsă", poezia se află „la capătul acestei repede stări de spaimă". La actul textuării, care nu poate fi înfăptuit fără apariţia instrumentului celui mai important, „ghilotina" (prezent, după cum am constatat, prin contaminare subită, la majoritatea poeţilor tineri) şi din perspectiva căruia „nunta" nu devine altceva decât ocazia textualizantă pentru subiect de a „pregăti *mâncare roşie*", când are loc „explozia sentimentelor" cu „capul retezat", act ce capătă topografia unei „gropi comune", iată că este invitat din nou acest „hypocrite lecteur" niciodată absent, chiar dacă, în aparenţă, totul nu e decât o disimulare alegră: „Dar ce căutăm noi aici, vesele cititor! / Drumul nostru este închis / şi ar fi trebuit să învăţăm până acum / că orice groapă comună îşi are hazul ei".

Prin operaţia cititului (lecturii) ca şi prin aceea a scrisului (scriiturii) se întâmplă, după cum se cunoaşte conform textualismului, îndepărtarea de real; cu această perspectivă nu mai sunt omologate alte evenimente decât acelea ce se petrec în text, transcriindu-se astfel o autobiografie textuală, unde orice undă sangvină a realului este imediat sufocată sub „maldărul de texte îngălbenite" şi unde pulsaţia vitală va fi grabnic ştearsă şi substituită cu „descrierea" obiectelor prin firescul, de acum, „salt mortal în ficţiune". Dar, dintr-odată, textul „descris" este mai viu şi mai fascinant decât realul („Într-o zi / tânărul prozator ne-a *descris o provincie imposibilă.* / Plini de entuziasm,

Scanned with OKEN Scanner

prietenii toți au plecat / într-acolo"). Ipostaza corporală („Uite, eu: femeie tânără! / Eu am o rotulă frumoasă / și dinții albi nu se mai satură privind-o") este amenințată să fie devorată de „dinții albi" înfometați și să fie redusă astfel la semnul abstract de „mireasă a hârtiei" care își ademenește iubitul spre viața textului, îngânând un tandru și „vechi cântec de dragoste". Figura feminină a poeziei transgresează corporalitatea ființei, o „descărnează" treptat de orice atribut vital, aducând-o la o identitate textuală perfectă: „Victorios, / vânătorul își adoră vânatul / Prăbușită, / victima îl privește cu iubire, se spune, / Descărnată, / poezia își seamănă din ce în ce mai mult".

Deși asistăm la grozăviile spectacolului textual („Vedeți, parabola își macină zi de zi dinții"; „Priveam înapoi: amintirea umedă a sălii de disecție îmi invada nările, / – Cel mai de sus a căzut capul meu"), de cele mai multe ori însă rostirea poetică este neutră, ca și cum s-ar derula în gol un discurs ce se neagă pe sine prin lipsa totală de implicare din partea subiectului enunțător. Să devină, oare, poezia un asemenea enunț neutru?

Scanned with OKEN Scanner

Un instinct barbian

E surprinzător cât de repede a achiziționat acest poet un instinct barbian ca formă acută prin care poate fi explorată existența; dacă „doar cărțile pot șterge urmele cărnii" (scris cu majuscule în text) atunci *sensul pulsatil al realului este perceput nu ca natură, ci ca proiecție reflectată a naturii:* „Stai cât mai mult în preajma ta și visează / îmi zice îngerul meu păzitor ridicându-se dintre oglinzi / inventează-te în fiecare clipă / bucură-te că existența există". **Daniel Corbu** rescrie dintr-un instinct poetic barbian al textualizării, cum se observă după toate aparențele și din poemul „înotătorul"; este prezent aici *procedeul înecării* prin intermediul căruia existența se autosuprimă, repliindu-se spre text, dar cred, mai degrabă, că totul este doar o reminiscență exterioară, dacă nu cumva o supralicitare din parte-mi; la Ion Barbu e vorba de o imersiune în text „imaginară", ca să zic așa, pe când aici totul nu e decât descrierea unei întâmplări „reale". Totuși nu este târziu să încercăm să vedem în ce mod a fost citit poetul *Jocului secund* de componenții ultimei promoții. Se întrevede astfel un fenomen extrem de interesant; pare că poeții cei mai tineri îl preiau pe Ion Barbu la distanță de peste cincizeci de ani, fără complexe, cu aerul firesc al unei contemporaneități „în absolut". După ce sintaxa a fost descordată și sistemul poetic descifrat, s-a trecut la inventarierea și explicitarea toposurilor și a procedeelor; așa îmi explic că, deși majoritatea poeților tineri nu are decât o cunoștință vagă despre teoria textului (intermediată de referințe sporadice, vreau să zic că sunt foarte puțini cei care să fi citit la sursă principalele lucrări apărute în colecția *Poetique* a Editurii „Seuil"), *ei intuiesc și continuă, cu toate acestea, în practica scriiturii, „tradiția" textualizării (și a textualismului) inaugurată de autorul „Jocului secund"*. Dacă se poate vorbi deci de o emulație în descendență barbiană, aceasta aparține, în principal,

ultimei promoții care a asimilat, în sfârșit, fie și la modul instinctiv, *lecția textuală* a marelui poet, nu îndestul de ușoară, fapt ce se constată și din tatonările și precauțiile nenumărate ale fiecăruia din acești recenți adepți ai textualizării. Susțin că este vorba mai ales de un act de încercare, o probare implicită (și explicită) a acestui tip de tradiție, chiar dacă poeții în cauză nu au o prea clară conștiință teoretică pentru a se situa programatic în spațiul noii *poietici,* deschis protocronist de Ion Barbu.

Există și o modalitate mai secretă prin care sistemul tradiției este verificat și epuizat în formele de expresie traversate într-un timp mai îndepărtat sau mai apropiat. *Poeții textualiști (și textualizanți) refac, la alt nivel, tradiția sistemului poetic barbian. Dacă Ion Barbu din ultima etapă eliminase orice urmă a subiectului poetic, lăsând să vorbească vocea impersonală a textului, urmărit (acesta, textul) în desfășurarea procesională, mai tinerii poeți încearcă să readucă eul în spațiul poemului și să introducă semnele experienței textuale între însemnele propriei lor existențe, astfel că scenariul liric se colorează violent cu stranietatea unor autodafeuri, autoexecuții și autoghilotinări optimiste;* toate acestea, după cum s-a văzut din lucrarea *Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică,* reprezintă niște mărci textuale.

La *intrarea* sa *în scenă,* Daniel Corbu pare animat de o *fervoare textualizantă* ieșită din comun; „vai alții scriu cu mâinile boante", spune el observând că pe strada sa „trec femeile ca niște râuri spre moarte", pentru ca imediat ochiul textual să se întoarcă spre sine („iată vă ofer această înserare șoptii / când semnele ei tocmai se rostogoleau pe trotuare") și spre acțiunea textualizantă asumată ca manifestare existențială („vă asemăn adesea cu mine și cu poemele mele / cu buletinele de știri roșii / albastre triste verzi nervoase"). Operația poetică este înțeleasă și practicată ca auto-reflectare în „fereastra" (textualizantă) pe care o poartă permanent cu sine ca să se apere de real, mod de a spune că mișcarea de absorbție dinspre real spre text este o mișcare de translație interiorizată. Cu o periculoasă conștiință textualistă, poetul sondează echilibrul precar instituit între viață („dimineața și seara asculți vocile / în care tinerețea urlă demențial") și tentația autosuficienței textului („iată-te tânăr încăpățânat / reflectând îndelung la pumnul tău de cuvinte"), trucată într-un spațiu opțional securizant („am început să fim tot mai singuri / tot mai mult mâinile înnoptează prin cărți"). Chiar dacă nu a decis definitiv între „bucuriile sângelui tânăr" și „nopțile cu miros de boli și cerneală",

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţa sa prea acut poetizantă o ia înaintea poeziei, împiedicând-o să se producă în tot ce scrie, dar producând cu încăpăţânare *text:* „fii atent câteodată nici spaima / nu mai vorbeşte nimic lemnul crucii / se face una cu sufletul / pe când tu stai într-o casă fără uşi şi fără ferestre / înfrigurat între creier şi inimă / în spatele sângelui ascultând marşul mărunt al cuvintelor".

Această dubitanţă între viaţă şi text reprezintă o etapă pură a vârstei tinere pulsând încărcată de energii vii, dar adevărata trăire se află în discurs („doar poezia mă salvează"), întrucât auto-descrierea nu mai poate fi frânată („din mine n-a rămas decât această singurătate / care se aşterne fără voia mea pe foile albe;"). *Poezia, asumată ca acţiune textualizantă ireversibilă, secătuieşte realul de real*; este înregistrată acea stare a scrisului ce se instaurează treptat ca o boală incurabilă: „ca o stea vânătă poezia îmi atârnă la butonieră / călătoresc în tramvaie care nu duc nicăieri / admir trandafiri de plastic în vitrină / din când în când îţi aud mângâierile / din părul meu ca o beznă amară / din când în când urcă în mine aburul pădurilor noastre / mamă cu mâinile străvezii eu tot trist am rămas / şi mai scriu poezii / şi mai scriu poezii".

Ca şi la Petru Romoşan, „înroşirea" este proba la care este supus realul pentru a fi transgresat („Peste mâinile însângerate / se aşază alte mâini însângerate / peste aceste mâini însângerate / se aşază alte mâini însângerate şi tot aşa până când / se-nroşeşte zăpada şi intră-n poem"), iar operaţia textuală ca auto-suprimare devine un act aproape parodic ce nu mai uimeşte pe nimeni: „domnilor într-o seară / propriul meu cap se rostogolea / pe stradă ca o minge ca o minge de fotbal / cine să creadă".

Că Daniel Corbu este un poet adevărat nu mai poate fi nici o îndoială, dar ceva ne obligă să arătăm că el mimează deocamdată prea excesiv această damnare textuală pentru a fi întru totul autentic; cu prea mare uşurătate şi prea des se poetizează gravitatea morţii şi trucul acesta iese la suprafaţă ca picătura de cerneală roşie pe o mască de carnaval („iar pe voi beneficiarii acestui fel al meu / de a muri în fiecare zi proprietari în drept ai / nesfârşitei mele spaime de moarte / am să vă rog spuneţi-mi ceva un cuvânt / un fapt mai paradoxal ca fecioara cu pruncul / ca plânsul clovnului sau ca tinereţea eroilor / prin care să pun capăt acestui poem"). Spaima textuală, figurată mereu, nu este trăită (nici n-ar fi posibil în această primă etapă), ci doar *construită* prin atâtea procedee „retorice";

Scanned with OKEN Scanner

poetul se lasă prea repede ademenit de gura clempănitoare a hârtiei albe, fără mari tatonări și fără acele îndoieli minime care ar fi fost firești în prima carte. Poezia aceasta entuziasmează, la început apoi rămâi cu vaga impresie a ceva *déjà lu;* este necesară o radicală separare de influențele de lectură, pentru o personalizare mai acută a propriului discurs.

Scanned with OKEN Scanner

„Încheieturile transparente ale lucrurilor“

Şi la **Mariana Codruţ** se constată acelaşi aplomb al textuării, dar poezia ei nu renunţă total la poetica feminină; s-ar părea că acest lucru îi dă un aer de „frăgezime“ ce o prinde mai mult decât gravitatea evident „jucată“ a Marianei Marin. În *Măceşul din magazia de lemne* (un titlu probabil programat să sugereze o artă poetică) se exorcizează un teritoriu textualist posibil chiar prin apelative directe precum „Despre poezie“, „Poemul“, „Poem despre“, „Artă poetică“, „Compoziţie“ etc., ce au rostul de a afirma *tautologic* (în fond, ce altceva este poezia decât o continuă tautologie) *esenţa actului textualizant: reducţie, refracţie, reflexie, specularitate, autoreferenţialitate.*

În acest „univers fără halou“, construit cu bună ştiinţă de poetă, are loc reducţia în plan a corpurilor sau, cum spune ea, recuperarea „încheieturilor transparente ale lucrurilor“; însăşi instanţa enunţătoare suferă un proces de lentă abolire, participând, fie şi la modul exterior, la actul barbian al *înecării,* precum în secvenţa V din ciclul intitulat „Amiază“. Alteori, realul în accepţia de natură în expansiune vitală este oprit să se manifeste prin operaţia imanentă de „uscare“: „malul se usucă / nu-i mai cresc misterioasele / boabe roşii, / nu-l mai vizitează / sălbătăciunile venite înot“.

Aceste procese ireversibile continuă „până totul devine o pată de culoare/ tremurândă / imposibil de recunoscut“; textuarea este un exerciţiu permanent de „presare“ şi stoarcere a vieţii: „În pauze, forţez exerciţiul / presând între filele unui caiet / umbre şi chipuri misterioase / bucata de pâine teama de moarte / rana secretă a universului“.

În aceste exorcizări ale realului, gravate parcimonios în pasta lingvistică, poeta dă un enunţ remarcabil în legătură cu auto-reflexivitatea

Scanned with OKEN Scanner

poemului („trupul palpitând / al cuvântului. / – reflexul / încă nenăscutei picături / de sânge / în irisul fierbinte") sau, invers, provoacă textul existențial să devină semn scriptural: „hei, strig, / hei, răspunde înăbușit ecoul / sub coaste. Și atunci / știu că acolo / e o simpla legătură de oase / o bulboană..."

„Bulboana" este chiar textul „prea fraged" *ce se ivește spontan înaintea noastră, natură vie pulsând. o „copcă" adâncă, săpată în gheața aseptică a discursului,* măcinând tot cu lăcomia șarpelui ce se autodevoră; strigătul dramatic ce vrea să întrețină energia biologică se transformă însă tot într-un ecou textual. Dar o „urmă biografică" foarte ștearsă, e drept, se poate nota în golurile rămase între versuri, ca în acest „poem despre dragoste": „am voie? / îl întreb și-mi ascund fața / cu ochii larg deschiși / în vârtej el se întoarce, / îmi desprinde impasibil capul de trup / și scutură praful adunat în cutele / fine ale feții / fir cu fir".

Aici ceremonialul erotic este transgresat la modul textualist ca și la Marta Petreu, cu diferența că Mariana Codruț se implică mai intens din punct de vedere afectiv. În altă poezie, biografia reală, amânată prea exagerat, dă în floare precum „măceșul din magazia de lemne", cerându-și dreptul la text, adică la viață: „să fii o mică pată portocalie / vâslind în centimetrul tău de aer / printre câteva planuri de lecție / și imaginea domnișoarei profesoare / cu trei pisici în brațe".

Este aceasta o notă de frivolitate, această erupție a „biografiei" în poem? Nicidecum, pentru că, așa cum fericit spune poeta, „doar poezia le suportă pe toate". Dar ce înseamnă „toate"? ar mai fi de întrebat.

Scanned with OKEN Scanner

„Întâmplări adolescentine"

În *strada castelului 104,* **Alexandru Muşina** propune, cu o nonşalanţă suspectă, nişte „întâmplări adolescentine" prin care aproximează, deocamdată cu o timiditate netrucată, căile ipotetice ale discursului; actantul liric nu este încă decis în ceea ce priveşte direcţia de urmat, tatonând „desenul feminin" al unei posibile figuri a Poeziei, identificabil fără prea mare efort în „Portretul unei doamne": Cadavrul unei întâmplări adolescentine / Îi plutea în mâini: albe, desfăcând aerul / Ca pe staniolul unei ciocolate: creierul meu / Încetineala venea de undeva de sus. Din tavanul / Mozaicat al cofetăriei: „Trebuie să fie prudentă / întotdeauna." Exact ce *nu* a spus. // Le simţeam respiraţia. Le simţeam / Pielea flască. Eu: un bărbat obosit / De-ndepărtate întâmplări adolescentine."

Se deduce uşor, din această regie „autobiografică" îndelung studiată, operaţia cam facilă de incizie şi excizie fină, efectuată în viscerele realului după reţeta unei sintaxe foarte strânse, dar cu instrumentele cele mai tehnice spre a nu se observa urma niciunei picături de sânge adevărat, care, de altfel, nici n-ar fi putut curge, căci această operaţie de vivisecţionare se face direct pe lobii „creierului" (înveliţi în foiţe de „staniol"); este deci un exemplu de virtuozitate pură, desfăşurat cu mare „prudenţă", fără a se implica deocamdată afluxul dezordonat al zonei afective. Dar defectul acestei poezii „controlate" va veni chiar din *simularea perfectă a vieţii, fără a se simţi acea nelinişte entropică dată de imersiunea spontană a eului în maelströmul textual.*

Textualizarea, această ultimă fascinaţie a poeţilor puberi, nu vrea să se lase posedată ca şi acea „tânără, fragedă femeie" care nu vrea să vină, nu are încă încredere, îi e teamă de acest bărbat incert; de aceea tace cu premeditare, trădându-l („Gândeşti la altul, cu altul te iubeşti"). Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

nu se lasă posedată, adică „scrisă": „Dar nimeni / Nu poate înțelege și scrie; / Formele în care aerul îl înfășoară / Sunt tot atâtea sicrie."

Mușina realizează aici, la modul aproape blagian, diseminarea verbului *a scrie* în absorbția tombală („sicrie") atingând această performanță textuală, însă, din exterior, fiindcă actul poetic nu are loc, propunându-se doar ca o provocare și o încercare simultană de reducție / seducție și „îngropare" mediată, impură („Să o îngrop sub jegul meu gros / De cuvinte").

Corporalizarea discursului în operația poetică autentică nu se produce și pentru că cel care a fost „proprietarul acelor cuvinte, / Acelor zâmbete de adolescent / Acelor pulpe roz de fecioară" divulgă reacțiile unui imatur, un pudibond rămas încă fixat la obsesia mirosurilor tari de prin „parcurile adolescenței", unde mai este foarte puternică senzația „pielei fragede de femeie" (ca aspirație pură, exacerbată de abstracția idealizării extreme); el caută doar imaginea din exterior („poezia în pijama roz") iar nu femeia (poezia adevărată). De aceea, se simte sedus încă de „genunchii juliți ai copilăriei", ea, unica „himeră a realului", dar acesta, realul, nici nu există altfel decât ca limbaj, ca materializare strict lingvistică. Știind aceasta și neavând încredere în coerența unui anumit *limbaj* care să devină numai al său, adică să-i aparțină exclusiv și să-l individualizeze, Alexandru Mușina schimbă mai multe „limbaje"; mai precis, el probează mai multe registre stilistice și tot atâtea tonalități afective, fără a risca însă o miză mai înaltă a actului poetic în sine. *Poetul se joacă permanent, antrenat într-un joc textual nu atât de grav pe cât o cere măsura jocului.*

Dar să revenim asupra figurii „adolescentine" a poeziei, selectată de către autor, cu un bun instinct, pentru a-și obiectiva un posibil spațiu poetizant. S-ar putea afirma, fără prea mari pretenții, că în indecizia acestei atitudini amoroase, tentate (și tentante) în permanență, dar nerealizate dincolo de intenție, ar consta *specificitatea* acestui discurs; cu toate aceste jucate năstrușnicii și fanfaronade, adolescentul-arlechin nu se încumetă niciodată dincolo de *potențialitatea* actului („Proasto! am vrut să-i spun, să-i deschid / Nasturii bluzei, să ucid / Animalele fragede ale copilăriei") și nici poetul însuși nu se decide să îndrăznească altceva decât să „deschidă caietul" „ca pe un nasture argintiu de la bluză". „Spiridușii" textului amoros sunt presupuși ca stând bine ascunși „sub arcadele sânului" intangibil, căci toate aceste fandări, giumbușlucuri și buimăceli ale

Scanned with OKEN Scanner

„Prinţului Rozmarin înjunghiat de lumină" nu ne conduc în altă parte decât, în cel mai fericit caz, tot la manierismul gen Emil Brumaru ce se bănuie în subtext ca model activ, atunci când nu este divulgat direct („Soldaţii vor lăsa dâre mari de noroi / Şi miros de cartofi râncezi, de macaroane, / În mica ta bucătărie albastră / Cu elefanţi roşcaţi pe pereţi, cu reclame / De şuncă presată şi vinuri de Rhin...").

De la un anumit punct încolo, procesul de manierizare a discursului este iminent, date fiind pulsiunile sentimentale exterioare ce-l structurează (de aici şi acea truculenţă verbală continuă pentru a suplini absenţa organică a profunditătii sentimentelor); acestea capătă prin recul ponderea unor obsesii permanente. *Figuraţia manieristă mai este cerută cu necesitate de tonul amoros excesiv,* disimulat astfel în volutele retorice ale unui „maelström" de cuvinte: „Vino, i-am spus, am animale sfioase / În cuştile ochilor mei, am miresme subtile / În poienile celulelor, vino, i-am spus / Ea era încă pe jumătate-ngropată // În marmura albă, ea încă auzea / Paşii lavei prin hrubele planetei". / S-a sprijinit cu mâinile de umerii mei firavi... / Apoi a intrat zâmbind uşurată / «Iată, i-am spus, cămările pline de fructe, / Instalaţia de climaterizare a nervilor mei, / Noul sistem de lumini, iată peştii fosforescenţi, iată bazinele Cele curate ale venelor mele» / *Uimită* privea; încă pe trup / Urme albe de marmură îi străluceau, / Însă un zâmbet mineral mai tremura în mâinile / Ca nişte gheizere subţiri. / *Asta e totul, am zis obosit, asta e totul* / Cu un fel de speranţă în glas, lunecând / Cu privirea pe pielea ei străvezie, – ascultând, / Ascunzând cu grijă inima, / Şobolan spasmodic şi cu ochi injectaţi."

Frisonul amoros apare atât de candid că trebuie învăluit, ferit, supus unei „răciri" treptate prin cufundarea în baia manieristă îmbibată rafinat cu subtile damfuri afrodiziace. Şi nu este decât o şansă: plonjonul în maelströmul textual cu toată luciditatea dată de timiditatea intransigentă a unui discurs amoros incipient. Deşi aparent optează pentru „la vie en prose", ca modalitate radicală de textualizare, Alexandru Muşina eşuează până la urmă într-o retorică sentimentală. Chiar dacă nu se întrevăd deocamdată semnele unei reale originalităţi, punerea în atenţie a discursului amoros pe linia cărtăresciană sau, mai precis, selectarea acestui tip de discurs, ca nouă posibilitate de textuare, anunţă un teren fertil de explorare pentru poezia tânără.

Scanned with OKEN Scanner

Semne de oboseală

Cu *Vară indiană,* **Ioan Morar** recapitulează aproape întreaga „materie" poetică a ultimei promoţii, în aspiraţia temerară de a încerca gradul ei de repetabilitate, ca şi şansele de a se constitui în tradiţie dinamică. Întrebările posibile, la o lectură cu încetinitorul, se referă, în primul rând, la validitatea unui teritoriu liric pe care l-am numit *textualist*, în lipsa unui termen la îndemână mai adecvat; aflaţi în acest punct, trebuie să avansăm imediat afirmaţia că Ioan Morar *rescrie,* cu o candoare nedisimulată, textele congenerilor săi. Acest lucru se poate exemplifica uşor, fără prea mare efort interpretativ, luând, la întâmplare, orice poem. Citătm din poemul „Învinge sarea": „Tot mai mică se face flacăra la care scriu / tot mai mari: vârsta, primejdiile, gustul de pământ de la mine din gură / *Nu mă mai pot descrie?,* Învinge sarea. Învinge iedera care abia / dacă într-o mie de ani va putea dărâma / o casă odaia în care stau / singur acum, cu auzul încordat până la sânge / încercând să mă încânt / de vuietul cu care celulele mele alcătuiesc trupul meu / *Nu mă mai pot descrie...*" (s.n.)

După cum se poate observa, aici se reia obsesia expierii textualiste prin operaţia *scrierii/descrierii* în linia lui Petru Romoşan, dar cu o *derulare ceva mai silenţioasă a discursului;* sunt prezente cunoscute mărci textualizante şi în *Vară indiană* se vorbeşte în consens cu *Rosa Canina* de „fructe sălbatice pe masa de lucru", de „pata de sânge din bibliotecă" etc., fără o minimă preocupare de originalitate. Cu o viziune intertextuală foarte laxă, dacă nu cumva chiar cu o voluntară autoironie, Ioan Morar face toate eforturile ca să atingă anonimatul scriiturii; astfel, actantul liric preia *en gros* tot ce există în bagajul flotant al promoţiei sale (toposuri, teme, motive, imagini oximoronice, procedee sintactice etc.) rescriind, recompunând, refăcând, copiind sârguincios, ca şi cum memoria sa poetică i-ar juca o festă de afazie involuntară.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi aparent sfidând *în* orice pagină, şi *din* orice pagină, retorica născândă, identificată în plasma formelor de expresie ultime, poetul sfârşeşte, polemic, prin a funda prin repetare această retorică; *unele acte deliberate cum ar fi explicitatea procedeelor, izolarea a ceea ce reprezenta un spaţiu paradigmatic secret al poeziei noi şi reducerea acestuia la inventarul locurilor comune, sunt acţiuni menite să demistifice elementele constructive ale noii poetici.*

Ar fi firesc să ne întrebăm asupra gradului de conştientizare implicat în această tentativă; nu cumva să ni se confirme, cu volumele ce vor urma, că Ioan Morar nu este deloc un *frondeur,* ci un poet cvasi-tradiţionalist în maniera Petre Got? Continuând exemplele, se poate vedea că nimic din ceea ce a fost adjudecat de ceilalţi textualişti până acum ca aparţinând noii poetici, nu lasă de o parte Ioan Morar; urmând pista exterioară dată de ideea teoretică a autoreflexivităţii poemului şi a scriiturii, el o transformă într-o posibilă obsesie personală, introducând în corpul amorf al poemelor sale acele câteva sintagme recurente, confiscate fără autocenzură din cărţile colegilor de promoţie sau din alte surse („accept imaginea în care o *mână scrie* febrilă mesaje pe hârtia din faţa mea"; „O mică poiană sălbatică, nişte flori cu ghimpi carnivori / ar putea îndestula *mâna care scrie*"; „*te împing neînarmat / într-o povestire* în care ştiu că înnebuneşti de la stânga / spre dreapta cum numai *scrisul înnebuneşte*"; „Buzele mele umplute de băşici sărută / laba de marmură a iernii / care *scrie acest poem*"; „numele meu e o picătură de anestezic pe *limba acestui poem* / care aruncă păsări oarbe în oglinzi sălbatice" – s.n.). Astfel, din abuzul şi auto-persecuţia ideii de mai sus, se naşte în mod firesc *obsesia posibilităţii / imposibilităţii scrierii* propriilor poeme ce traversează ca un fir roşu acest discurs fabricat la mai multe războaie de ţesut; poetul face eroarea de a traduce concret o operaţie textualizantă, nu atât de simplistă pe cât ar părea, dar, în mod paradoxal, din acest act de simplificare, coagulează energiile latente ale discursului tricotat la mai multe mâini; din chiar această incoerenţă, din şovăiala gestului de a scrie, se iveşte originalitatea potenţială a lui Ioan Morar, care descoperă din exterior că *poezia despre incapacitatea scrierii poeziei* poate conţine energii suficiente pentru a declanşa şi a menţine în act mecanismul textualizării: „Eu, doar aş vrea să scriu o carte sălbatică / iubito, cu pagini care să înghită toate / cuvintele lumii, cu întâmplări / care să ne inventeze neîntrerupt".

Scanned with OKEN Scanner

Este ilustrativ, pentru efortul scriiturii rămase la stadiul dezideratului, acest imperativ aproape dramatic („aș vrea să scriu", „aș putea să scriu") ce s-ar putea realiza numai prin „născocirea unui alt fel de a vorbi" și prin inventarea unei „limbi sălbatice" a tribului: „o mângâiere ca o cârpă neagră îți leagă / ochii, poate să strige în spatele tău evidența, / o carte de piatră pe care o vei semna / acum trăiești într-o limbă sălbatică".

La asemenea ambiții programatice de „sălbăticie" era de așteptat ca poetul să vină cu o răsturnare radicală a discursului, cu o reformă sintactică manifestă prin care să schimbe lucrurile sau măcar să încerce să le schimbe; nimic din toate acestea în afară de redundanța lingvistică a acestei sălbăticii retorice. Ioan Morar afirmă că „poemul este un animal rău, sălbatic" care „străbate întâmplările și nu se mulțumește să muște", dar cu toate că orbecăie „orb ca o cârtiță lângă o grămăjoară de cuvinte", nu trece de stadiul lamentației, până la urmă declarându-și neputința de a accede cu adevărat la acea „limbă sălbatică" a tribului. Există un precedent celebru pe care s-ar putea ca Ioan Morar să-l aibă în vedere, acela al lui Mallarmé cu al său precept pur („Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"); autorul *Verii indiene* (și nu al unor *Contes indiens*) își propune probabil să polemizeze fertil cu acest precept mallarmean, atunci când exaltă dezideratul unei „limbi sălbatice" a tribului. Orgoliul său este însă dejucat de precaritatea rezultatelor. Neputința resimțită de a realiza „poemul" fără majuscule (și nu *le livre*) ia proporțiile unei teribile spaime biologice: „Mai bine declanșezi o epidemie decât să scrii / exact acest poem, / mai bine să se spargă băşicuțele / în care crezi că se adăpostește spaima în trup / decât să nu cânți despre iarna cu zăpadă carbonică / despre iarna ca un salon de reanimare".

Această „spaimă" va fi rezolvată însă nedramatic, cu îndemânarea unui prestidigitator comod: „Scot o vulpe din fiecare cuvânt / alung sălbătăciunile / de lângă trib, de lângă cetate, de lângă oraș / mă pot bărbieri liniștit".

Dacă poezia textualistă, cum am văzut, presupune rigorile ei implicite, una dintre acestea constând în *replierea către real,* Ioan Morar rătăcește deseori în teritoriile îndepărtate ale unei poetice aleatorii, lăsându-se locuit de ciudate pulsiuni metafizice, ca în poemul mai lung intitulat „Cuvintele tribului". De cele mai multe ori „desișurile descrierii" pe care dorește să le exploreze poetul („aș vrea să descriu" etc.) nu se lasă

Scanned with OKEN Scanner

cucerite, deocamdată, decât la modul exterior; nu este de-ajuns să rezumi diagrama plasmatică a promoţiei tale, ci mai trebuie să vii şi cu ceva personal. Ceea ce pare să ambiţioneze Ioan Morar în *Vară indiană* este alcătuirea unei *table de materii* cât mai exacte a locurilor comune incluse în poietica textualizării.

Scanned with OKEN Scanner

„Frica" de poem

A scrie poeme nu mai este un act de bucurie pentru poetul postmodernist. Toposul cel mai frecvent în *linia de plutire* a **Elenei Ştefoi**, reluat în cele mai multe texte, pare a fi „frica"; orice aducere în discurs a unui semn scriptural, în loc să dea acea senzaţie de descărcare a nervilor, acea senină regăsire a sinelui în *altul,* dă, dimpotrivă, aşa cum o atestă vocea autoreferenţială, o stare cu totul contrară, un frison neplăcut ca şi cum *scrierea* ar fi devenit, fie şi numai prin anticiparea întâmplătoare a actului, o tortură lăuntrică inexplicabilă. De aceea, descrierea poemului (de care „întotdeauna frică ne va fi") se derulează exorcizant în dublu registru; ca o *defensivă* a eului ce nu-şi poate afla o altă cale de manifestare şi, în mod simultan, ca o firească *ofensivă* a textului asupra realului. Între două imperative („ar trebui să mă apăr" şi „ar trebui să mă tem"), nu există decât opţiunea oarbă a „descrierii" nude a ceea ce i se întâmplă subiectului, acest act substituindu-se, probabil, unei adevărate soteriologii: „(Ar trebui să mă tem cum se temea bunicul de farmece, / spui, ar trebui să-mi pregătesc bocancii pentru marşul / în forţă.) Sub perna ta câteva ficţiuni dolofane / sapă o groapă ori de câte ori ai neapărată nevoie / de linişte. Şi tot ele, cu rândul, îţi gâdilă tălpile".

Curajul maxim se leagă acum, pentru poeţii cu o viziune textualizantă, chiar de acţiunea verbului *a scrie* (a se înţelege: a „descrie"), acţiune care implică o responsabilitate cel puţin egală cu aceea existenţială („poveştile, pline de sânge, mă trag la răspundere") căci „plină de vânătăi zace descrierea faptelor". *Nu realul va fi violentat, ci realitatea textului va suferi vizibil o agresivitate concretă din partea realului*; spaima emitentului de texte este ambiguă şi tot ce face acesta devine astfel o încercare de a transgresa procesul textualizării („Mă încumet să-ţi cer ajutor, / chiar bătăile inimii,

Scanned with OKEN Scanner

iată, s-au săturat să ajungă / direct sub tipar."). Problema vitală, deşi aparent învăluită sub diversele figuri ale mimesis-ului, este în permanenţă aceeaşi; *a mai putea* să scrii *poemul,* cu toate circumstanţele nefaste, a putea să-l scoţi viu din „cazanul cu simboluri" care exală un teribil „miros de mortăciune". Poezia se ascunde, se strânge în sine, nu se mai arată fecio-relnică zburdând pe pajiştea înflorită de simboluri şi singura tentativă onorabilă te constrânge să adopţi o posibilă *linie de plutire* între „primejdiile de primăvară" şi atâtea „sigle stâlcite". „Frica", identificată de la început ca topos recurent al întregului volum, intră în relaţii de schimb cu cele două posibilităţi existenţiale (textul şi realul) instaurând condiţia propice constituirii poemului; apariţia grafică a acesteia stimulează coagularea unor versuri sau secvenţe *focalizante* („Trebuie să râzi înainte de a fi fericit – / frică îţi este"; „Puţine lucruri învăţate de frică"; „prin trecutul comun mi-e frică şi judec"; „Ritmul şi cauza măresc actele de curaj pe care nu le-ai putut săvârşi. / Până ce le vezi bine de tot şi de mâna ta dreaptă ţi-e frică?"); „Istoria trece cu gura încleştată / pe lângă numele tău. Ţi-e frică / să te prefaci că nu-ţi pasă, ţi-e frică?") cu rol esenţial în avansarea procesului textual. Dar mai putem vorbi, astăzi, de un „poem", aşa cum ni-l reprezenta estetica receptării tradiţionale? Desigur că nu! Starea adamică ce stă la baza „creării" poemului, în conformitate şi cu o „estetică" romantică, nu mai este posibilă, fiind ironizată în text, dar în acelaşi timp, din trăirea acestei situaţii de criză meta-poetică, iese câştigată scriitura: „Ai ajuns aici şi melancolia e mai puţin îngâmfată. / Viitorul doarme, fii mândru că nu cunoşti / dorinţa de a-ţi purta eşecul pe străzi / stăpânindu-i deplin zgarda frumos colorată. Momeala pentru care-ai vrut proporţii de aur nu mai are / nici o putere. Frica ei mediocră asemeni unui plod lepădat / te loveşte cu moartea exact peste gură. Nici un pietroi / nu-ţi atârnă de grumaz, nici o viziune ca lumea. / Şi tu vrei să te creadă. Vrei să spui fără ocoluri că nu / ţi-ar strica puţin romantism şi învingătorii toţi să te creadă."

Iese „câştigată" pentru că a renunţat la „descrierea" unei „viziuni ca lumea", când „de jurîmprejur / cuvinte cu burta la gură leagănă ascunzişul / şi ascunzişul nu-şi iese încă din minţi". Radicalizarea actului scriptural nu mai poate admite nici o iluzie; expulzarea „viziunii" este cerută de noua conştiinţă a textului, expurgată definitiv de falsificarea datorată falnicei retorici. De aici decurge firesc şi un mod nou de a concepe

Scanned with OKEN Scanner

discursul; *acesta este plivit atent de buruienile literarității și silit să accepte altoiuri oximoronice neașteptate.* „Idiolectul" Elenei Ștefoi divulgă o structurare aspră, tăioasă, derivată din efortul de a-și constitui o altă sintaxă, diferențiată chiar în contextul promoției optzeciste, printr-o *tensiune sarcastică*, de o duritate extremă. Citez la întâmplare: „În această după-amiază pe stradă simt că n-am / nici un rost. Mă opresc în fața ta și lumea / cu nimic nu se schimbă. Degeaba / îmi lovesc bunătatea cu fruntea de ziduri, / degeaba amenință. Întunericul țopăie împrejurul / hârtiilor ca o jucărie cu cheița întoarsă la maximum. / În urma câtorva amănunte această după-amiază închide / porțile ei de orfelinat exemplar".

Oricum, diferența de scriitură și nu numai, de la debutul Mariei Banuș până la debutul Elenei Ștefoi, pare incomensurabilă. Conștiința adamică a fost total înlocuită cu o acută conștiință textuală; a culege „sângele între două fraze din ce în ce mai absurde" este un *act de opțiune textualistă îndârjită, căci nu se mai poate izola realul de text.* Relieful alveolar al acestui discurs visceral, în măsura în care mai trădează unele mărci ale feminității, devine dezolant prin lipsa oricărei bucurii: între textuarea cărnii și descărnarea textului șuieră un vârtej anihilator. Probabil că aceasta este unica modalitate de exorcizare a „fricii" de poem! Căci Poezia a dispărut demult din text. Este de văzut dacă agresivitatea discursului Elenei Ștefoi se va păstra intactă și în cărțile ei următoare.

Scanned with OKEN Scanner

„Proiecțiile" poemului

Prin *Globul de cristal,* **Ion Bogdan Lefter** aproximează *à rebours* discursul poetic, interesat mai mult de proces decât de rezultat, de dâra presupusă a poemului decât de poemul constituit, de ce se întâmplă în viscerele scriiturii decât de obținerea acesteia. S-a spus că poetul ar fi un emul al lui Mallarmé, pornindu-se de la titlul adoptat ce ar sugera o poetică cristalografică; este o sugestie posibilă dar înșelătoare. Nu cred ca „proiecțiile" poemului, pe care le trasează foarte tânărul poet, să mai aibă în vedere deziderатul mallarmean, ci o cu totul altă tentativă ce aparține postmodernismului; se probează toate „tehnicile" posibile ce pot să întemeieze poemul, dar aceasta pentru a se nega orice tehnică, totul într-o manieră programatic polemică și anti-lirică: „«Tehnica e totul / tehnica de construcție a poemului / piramida pe colțul de hârtie» / – zice tânărul poet (tânărul nou val) / tânărul poet îmblânzitor de versuri; / [...] / Tehnica, sigur, tehnica / tehnica, desigur! / Am apucat tehnica și i-am răsucit gâtul: / nimic, nici o picătură de sânge. / În ce-ți moi penelul / dacă din tehnică nu curge / nici o picătură de sânge? / Penelul, penelul, ha, ha, penelul..."

Nici o tehnică nu servește desigur la nimic dacă nu iese „sânge", altfel spus, dacă nu pulsează o inimă în corpul viu al poemului; chiar în acest scop sunt traversate atâtea încercări, spre a se ajunge la „cristale": sunt cinci, dacă ne luăm după organizarea materiei cărții (I. Prefețe; II. Autoportrete; III. Treaptă; IV. Pamflete-Interludiu; V. Cristale), tentativele repetate ale lui Ion Bogdan Lefter prin care vrea să stoarcă sângele poemului. Dar, nu este simplu să constrângi realul să cedeze a se plia în litera textului, de aceea sunt antrenate în act toate operațiile prin care poezia s-ar putea lăsa înduplecată; poezia nu e decât o gesticulație sau o

Scanned with OKEN Scanner

operație, parcă ar vrea să ne spună poetul, dacă nu cumva ne și spune (strângi elementele trebuitoare ce se află în toate prin preajmă, fie că sunt în formă abstractă sau zac „dizolvate în globule și plasmă", îți iei instrumentarul necesar pentru a face incizia, cauți locul sau punctul cel mai adecvat, tai fără milă în carne vie și iată că țâșnește „picătura de sânge", nu te lași până când nu văd și ceilalți roșul sângeriu, iar dacă nu-l văd le zici tu „iată ce rană grozavă!" – ești deja în text, în rana textului care trebuie zgândărită bine, forțată să sângereze prin metode adeseori torturante, dar ce mai contează dacă din moment ce...), e chiar mai bine să-l lăsăm să ne spună: „Exiști – față în față / cu cea mai abstractă / dintre toate dihăniile posibile. / Un Sisif tandru stă ascuns în venele tale, / dizolvat în globule și plasmă – / cerc implacabil al / înălțării tale prin alunecare. / (Pe cutia de chibrituri: / o capră de munte.) / Între noi: o armată de lucruri dubioase / – colțoase unele, celelalte întinzându-și leneș / spinările, blănițele. / Ai la această vârstă o obsesie, doar una: moartea."

Până aici ni se transcrie una din proiecțiile posibile ale poemului ieșind din „blănița" realului; vreau să susțin că, de fapt, oprit aici textul s-ar închide, ar sugera un corp autonom ce produce suficient sens poetic. Se simte însă procesul facerii, deși e încă destul de ambiguu; poetul renunță apoi la orice ambiguitate și divulgă această *facere* printr-o înscenare, adică printr-o punere în scenă a altei „proiecții" a poemului, proiecție ce o continuă prea discursiv pe prima, clarificând-o definitiv: „Moartea e o poetă suprarealistă. / (Gândesc această aberație, / o rostesc cu voce tare; / „Moartea / e / o / poetă / suprarealistă".)

Textul s-a redus la un singur enunț, enunț ce nu are relevanță poetică dacă nu este „rostit cu voce tare"; poemul nu mai aparține „blănițeî" metaforei, nu trebuie neapărat să stea sub regimul metaforei, nu este deloc obligatoriu să se mai bazeze pe acest regim – ne sugerează Ion Bogdan Lefter –, căci el nu crește, nu se dezvoltă pe metaforă ci pe rostire, pe voce. Iată o altă „proiecție", de această dată *vizuală*, a aceluiași poem, înăuntrul aceluiași text: „Între mine și lume inventez acest geam: / obțin o vitrină neizbutită, / simt lipsa mâinii unui decorator. / Te privesc în timp ce te învârți cu disperare / în jurul Pământului, / mereu mai repede, cu ochii / mereu mai înfometați (cercul implacabil al destinului tău – / mereu mai palpabil decât ești)."

Scanned with OKEN Scanner

Poemul se tulbură, rotindu-se, „învârtindu-se" în vârtejul turbionar al textualizării, devine deodată prezent, se „înfometează" „palpabil" de propria-i existenţă, de existenţa unui eu textualist (şi textualizant) ce se autodescrie în procesul concomitent al scrierii şi al trăirii, ameninţat de acelaşi pericol: „După uşă: capul hidos al acelei dihănii / gata să se rostogolească / la prima ocazie."

Poemul a fost „văzut" în întregime, a fost interogat, a fost întors pe dos, a fost obscurizat, apoi din nou reînviat şi deci invitat să-şi ia corpul şi să umble, să se corporalizeze în tentativa sisifică de a fi scris. De către cine? De instanţa enunţătoare, desigur, dar şi de aceea lectorială care devine activă, ia parte la proces în egală măsură. Poezia a dispărut aproape definitiv din această întreprindere, a rămas doar textul care se scrie singur; dar dacă nu se scrie? Atunci este provocat prin tot felul de prefeţe, adică pre-feţe; acele texte ce stau înaintea, în faţa textului, stau în faţă, adică în *pre-*, aşteptând *auto*-portretizarea poemului ce va fi silit să traverseze o „treaptă" avatarică şi un interludiu-pamflet până a atinge „cristalul". De fapt, totul se mută în aceste *pre-feţe*. Actul la care asistăm este unul contorsionat, reprezentând chiar „re-versul Facerii" şi nu *facerea* şi cu atât mai puţin poezia; se nasc metaloizi ce sfârâie la reacţia negativă în lectură, lăsând o dâră fumigenă ce face să usture ochii şi tocmai prin aceasta reţin atenţia. Nu cristalele rămân la sfârşit („cristalele demente"), ci senzaţia de scrâşnet pe care o dă materia pisată în globul de cristal.

Ion Bogdan Lefter este interesant tocmai prin felul cum ştie să provoace la rece actul textualizării; o anumită frenezie a intelectului poate să dea chiar iluzia autenticităţii discursului şi să producă acelaşi *plaisir du texte*. Un asemenea tip de poezie trebuie să-şi reîmprospăteze des sevele, altfel sucombă în propria-i uscăciune.

Scanned with OKEN Scanner

Dicteul textualist

După ce a debutat ca prozator cu „Un text al excursiei" în volumul colectiv *Desant '83* („Cartea Românească", 1983), **Gheorghe Iova** va debuta şi ca poet cu secvenţa *Texte* în volumul, din nou colectiv, intitulat *Nouă poeţi* („Cartea Românească", 1984). Ceea ce m-a determinat să mă ocup de tânărul debutant (care nu mai este chiar atât de tânăr fiind născut în 1950), este o anticipare aproape nefirească a *dicteului textualist (textualizant)*; cred că se poate risca o asemenea sintagmă ce vrea să surprindă modul de structurare a scriiturii în traiectul ei material. Iată, de fapt, ceea ce-l desparte pe poetul şi pe prozatorul mimetic (sau tradiţional) de acela experimentalist; *este vorba de un alt fel de a concepe şi de a practica scriitura, de a o simţi ca act autoreferenţial permanent în timpul scrierii ca atare, e vorba de actul de a produce text şi metatext în mod simultan; aceasta ar fi diferenţa fundamentală prin care ultima promoţie se manifestă polemic faţă de autorii care nu posedă o asemenea sensibilitate textualistă (şi textualizantă). Conform acestei sensibilităţi, textul este o pulsiune materială autentică, svâcnind viu în orice semn ca o vietate ce se naşte acum, sub ochii miraţi şi aprobatori ai lectorului.* Dispare convenţionalitatea discursului mimat după toate regulile retorice, convenţionalitate care supără tocmai prin excesiva artificialitate a limbajului; mai precis, semnificantul este anihilat de favoarea discursului preocupat de a figura tezist un semnificat oarecare. Propunând termenul de *dicteu textualist,* presupun că s-a înţeles că vreau să subliniez tocmai o anumită *coerenţă expresivă* deliberată ce ar diferenţia pe noul practicant textual de literatorul tradiţional incoerent şi prolix. Dacă datările propuse de Gheorghe Iova în legătură cu scrierea textelor sale sunt exacte, se poate afirma că acesta se află în avangarda plutonului textualist de la noi; trebuie să remarc însă faptul că *tinerii care au debutat după '80 nu aveau deloc o clară dimensionare*

Scanned with OKEN Scanner

teoretică a actului textualizant şi, aşa cum am mai spus, aceştia preluaseră cu bun instinct unele procedee curente de a amorsa textul. Constat cu mirare că nu este cazul lui Iova, care *ştie* foarte bine ce înseamnă noua atitudine textuală, ajungând s-o practice cu o dexteritate suspectă, până acolo că m-a făcut să inventez în legătură cu producţia sa sintagma „dicteu textualizant" ce ilustrează virtuozitatea producerii textuale şi nu valoarea literară.

Dar să citez o secvenţă pentru a lua cunoştinţă de acest dicteu: „noaptea în iarbă în vegetaţia verii / undeva departe de locurile existenţei noastre / să stai liniştit fără a urmări ceea ce gândeşti / să vină sau nu şarpele bufniţa / animalul care atacă într-un fel în care noi nu putem răspunde / imprevizibil, neprevăzut / căci nu-l aştepţi el nu vine la chemare / şi nici împotriva dorinţei de a-l întâlni / dacă el vine atunci faci ceva / care te descrie în această împrejurare / dacă el vine îl înfrunţi / cum poţi atunci acolo nepregătit / dar nu învins dinainte din această cauză / îl înfrunţi în provizorat / aşa cum şi eu scriu textele mele / acest lucru poate fi crezut înţeles / se poate vorbi despre el / dacă cineva eu îl spun".

La o primă echivalare constatăm cum important este ca subiectul scrierii să fie mereu în măsură să controleze operaţia pe care a declanşat-o de-a lungul desfăşurării acesteia; el enunţă o sintagmă sau alta şi acestea se coagulează chiar acum în timpul enunţării într-un discurs, sau, mai precis, *text;* de capacitatea conştientizării acestui proces şi de marcarea metatextuală a acestei conştientizări depinde autenticitatea scriiturii ce se derulează pe o suprafaţă grafică aleatorie, în funcţie de forţa *pulsiunii scripturale.* Am impresia că această pulsiune este mai mult simulată din exterior la Gheorghe Iova, pentru că textul curge prea „controlat", *nu se simte acea tensiune febrilă în straturile subterane, aşa cum se întâmplă în cazul adevăratei scrieturi. Literatura trebuie să rămână literatură, chiar dacă se face cu metoda textualistă;* aceasta implică, aşa cum se cunoaşte, o participare cutremurată a emitentului de text care nu se confundă cu un simplu grefier. Nu, grefierul nu e un scriitor, cu toate că este posibil să se obţină acea expresivitate involuntară prin simpla copiere a unor texte ca în romanul lui Ion Iovan *Comisie specială.* Dar situaţia este acolo aleatorie. Urmuz avea boala scrisului în el, dovadă şi modul în care a ştiut să se integreze Textului: *în straturile strânse ale scriiturii urmuziene se identifică acea neliniştе vitală în absenţa căreia Textul nu există.* Am făcut acest ocol pentru a spune

Scanned with OKEN Scanner

că nu ajunge simularea perfectă a unei metode scripturale sau a dicteului textualist; mi se pare că Iova cunoaşte prea bine reţeta textualizării, teoretizând-o excesiv chiar în corpul textului: „textul trebuie să înceapă a început / este un lucru acesta / care există în apropierea noastră / care semnifică / şi pe care îl simt ca pe un timp al existenţei mele / textul este un timp al existenţei mele / de exemplu / în viitor acum în anticiparea / a ceea ce (textul continuă cu o / senzaţie de lume de existare / o ninsoare de fulgi lungi / este târziu) / nu plec de aici nu merg acolo / să plec să merg de aici acolo / nici un alt lucru nu va necesita aceasta / să plec să ajung dar să merg / celelalte lucruri vor fi în felul lor asemănătoare acestuia / am descris / vorbirea despre continuă cu uşurinţă".

Într-adevăr, „vorbirea *despre* continuă cu uşurinţă", dar textul literar nu se reduce doar la *meta-cuvinte*; mai precis se poate vorbi de existenţa acestuia abia când materialul verbal a fost transgresat ca simplu vehicul şi făcut să comunice un *mesaj diferenţiat sau autoreferenţial* mai profund. Iova teoretizează prea mult în text, substituind actul *poietic* acestei teoretizări, ceea ce mă face să mă întreb dacă nu cumva el confundă poezia în sine cu „descrierea" exclusivă a textului în text; aici se află limita textualizării şi dincolo de aceasta nu mai este decât un spaţiu vid, iar poezia nu poate trece peste această experienţă extremă. Gheorghe Iova poartă deci metoda textualistă în impasul steril în care eşuează orice „metodă" atunci când este explorată în sine; or, după cum se ştie, *poezia adevărată se sustrage mereu oricărei constrângeri „metodice", deşi ea instaurează totdeauna disciplina unei metode.*

Ocultarea poeziei

Debutând în 1982 în volumul colectiv *Cinci* (Editura Litera), **Bogdan Ghiu** îşi va completa debutul, ca şi Gheorghe Iova, cu cele „42 de caligrame ajutătoare" în acelaşi volum colectiv *(Noua poeţi,* Cartea Românească, 1984), astfel că putem să ne conturăm o idee despre preocupările sale.

Probabil că, în cadrul promoţiei sale, dacă-l vom considera pe Gheorghe Iova mai mult un teoretician al textualismului, Bogdan Ghiu constituie cazul de excepţie al textualistului hiperconştient, care trăieşte starea de *textuare* ca pe o condiţie asumată existenţial. El reprezintă cazul-limită prin care pleiada textualiştilor, descoperită de noi fie şi ca tendinţă poetizantă instinctivă, se epuizează, se auto-manierizează, îşi consumă ultimele resurse. *Dacă poeţii tineri au tentaţia textualizării, folosind de multe ori, în mod involuntar, procedee şi mijloace textualizante, aceasta nu înseamnă că ei realizează neapărat Textul; ei doar scriu texte, sau mai degrabă de-scriu, rezultatul fiind meta-textualizarea sau, mai exact, meta-textuarea.* Cum terminologia noastră se referea, în *Eseul despre textualizare*, la autori de Text precum Poe, Eminescu, Mallarmé, Urmuz, Lautréamont, Kafka, Barbu, am recurs diferit la mai mulţi termeni (textualizanţi, textualişti, textieri) care, oricât ar părea de ambigui, au circumscris totuşi, de fiecare dată, în măsura posibilităţilor, sfera discuţiei; se înţelege că textualizant este Ion Barbu, iar poeţii tineri nu pot fi decât textualişti sau textieri cu toată fluctuaţia de terminologie întrebuinţată de noi.

Spuneam deci că *aceşti poeţi nu au în vedere Textul ci „textele", ei nu mai scriu poezie, ci poeme; nu mai sunt depozitarii unei stări poetice, ci ai uneia poietice.* Problema lor cea mai importantă nu mai este scrierea poeziei, ci descrierea mecanismelor acesteia. Astfel se şi explică de ce Bogdan Ghiu îşi intitulează în permanenţă textele „Poem" sau „Poemul"; aceste texte

Scanned with OKEN Scanner

sunt totdeauna autoreferențiale vorbind despre cum se *face* poemul și *amânându-l* („Vai, / nu pot continua nici un pic / acest poem / atât de minunat") sau *ocultându-l* („Poemele precedente / nu sunt decât calea / până la acest poem"). Într-un „poem" se tratează despre felul cum textul („poemul") anihilează realul: „Femeia îndesată pe gâtul poemului / încă se zbate, / zgârie, mușcă – ar vrea / vă zădărnicească totul. // O, lacrima e somnul / că ai vrea să digeri / pe acela care te înconjoară. // (Scriu un poem cu latura de 1 metru / de pe care să mă arunc.) / în altul despre modul cum îl substituie: / Nu e poezie. E altceva. O străină / de care nu ți-a fost dor / și care ți-e fiică. / Poezia a fugit în lume. Cât mai departe și e fericită acolo. / Poemele sunt sparte și pustii. / Te adăpostești în ele și cânți ce știi. / Și ele se-nchid, se deschid, / încep să vorbească. / Redevin obiecte de nepătruns."

Conform canonului textualizant, ca să intre în „poem", viața trebuie să dispară: O întrerupere pentru care lumea / devine două impunătoare coperți / între care se zbate strivită / o inimă cu două mâini (toate trei ale nimănui) / care țin strâns începutul și sfârșitul / fragile și mereu cu dorința fierbinte / de a se ciocni unul de celălalt".

Cu această metodă, la un moment dat, Bogdan Ghiu începe să fabrice acele „obiecte" care au aranjarea grafică în „poeme" și astfel operația de poematizare este îndeplinită; nici nu mai contează să se comunice prin cuvinte, căci totul poate fi redus doar la *semnele de punctuație* care devin elementele indispensabile ale scriiturii. Iată un „poem" ce sugerează alb/negrul scriiturii: „Punctul alb (care există deja) / și punctul negru / (pe care îl pun eu)."

Ce s-ar întâmpla dacă semnele de punctuație ar lipsi? Desigur, „poemul" nu s-ar mai serie nici el, sau s-ar scrie și atunci tocmai pentru a se recupera realul („Scriu ca să îndepărtez, ca să / înlocuiesc, ca să dau la o parte poemul."). Oricât de subtilă ar fi operația de textuare, întreprinsă, cu modestie orgolioasă, de Bogdan Ghiu (s-a spus că poetul „n-a învățat încă să vorbească", neînțelegându-se că tăcerea sa din existența cotidiană se încadra în programul textual, sugerând *starea textuală* ce se află la originea modului său poetic), există riscul ca, după lectura câtorva zeci de „poeme", cititorul să se plictisească; rotițele mecanismului par să se învârtă în sine. Ca să fie coerent cu programul acesta, Bogdan Ghiu ar trebui să nici nu mai publice un volum de „poeme", textele apărute până acum fiind suficiente ca să-i fixeze un „loc" în „istoria" poeziei experimentaliste actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Aer cu diamante

Renegând transcendența goală a creației, această poezie nu se lasă tentată de nici o metafizică, deși am putea spune că este tentată de „metafizica" anti-metafizicului; reîntoarcerea către concret, către real. Avangardiștii sunt cei ce au introdus acest „conținut" nou în poezie; la postavangardiști, însă, operația aceasta nu se mai subsumează unei fronde (negații) organice (fiind situată deci dincolo de orice „estetică", înțeleasă ca program negativ), ci de data aceasta ea presupune o angajare artistică deliberată de recuperare a realului. Modul de a aborda diferite teme sau motive al lui **Florin Iaru** se înscrie aparent într-o poietică a „banalului"; există și la el toate acele giumbușlucuri, întorsături, inversiuni, devenite *stereotipii* expresive la foarte mulți poeți din promoția ultimă (corespunzând unei alte conștiințe poetice – am numit-o experimentală), dar acestea sunt tratate altfel, sunt asumate altfel, într-o ecuație cu totul personală. Să citățm poemul *Aer cu diamante*: „Ea era atât de frumoasă / încât vechiul pensionar / se porni să roadă tapițeria / scaunului pe care ea a stat în autobuz. / Autobuzul întinse spre ea / gura carburatorului / încercând să-i sfâșie rochia. / Șoferii mestecați au plâns volanul crăpat / căci ea nu putea fi ajunsă – / în schimb era atât de frumoasă / încât și câinii haleau / asfaltul de sub tălpile ei. // Când ea intră în casa fără nume / portarul își înghiți decorațiile / iar mecanicul sparse în dinți / cheia franceză și cablul / ascensorului ce-o purtă / la ultimul etaj. / Paraliticul cu bene-merenti / începu să clăfăie clanța inutilă / și broasca goală / prin care nu putea curge / un cărucior de lux. / Ei cu toții mâncară / piciorul mansardei / ei cu toții mâncară țiglă / când ea a urcat fâlfâind pe acoperiș / când ea nu putea fi ajunsă. / Meteorologul de pe muntele Golgota / roase timpul probabil / iar ultimul Om în Cosmos / își devoră capsula / când ea depăși atmosfera terestră. / – Ce-ai să

Scanned with OKEN Scanner

faci de-acuma în cer? / au întrebat-o / cu gurile şiroind de regrete. // Dar ea era atât de frumoasă / încât a fost la fel de frumoasă / şi-n continuare. / Iar ei găsiseră în lumea toată / în lumea largă / destule măsele / destule gâtlejuri / în care să spargă / să macine să îndese / distanţa care creştea mereu / şi restul cuvintelor până la moarte".

Derutat, poetul îşi reprimă brusc ironia, odată ajuns la o anumită cotă a poemului şi modifică direcţia de valorizare a materiei „banale" cotind treptat către o echivalare *metafizică*; el vrea să afirme polemic că orice fapt (fie oricât de banal) poate să aspire la transcendere: este însă o „transcendere interioară" a obiectului în sine care e doar ajutat să se înfăţişeze, să se „regăsească", în această ipostază.

Dacă analizăm textul acesta, observăm că, mai întâi, are loc o rapidă proliferare a elementelor concrete celor mai eteroclite din punct de vedere poetic; înscenarea acestora într-o gradaţie bine dozată face parte din „retorica" specială a poemului, ce se lasă „scris" şi „citit" treptat, în funcţie de „martorii" textuali pe care structura sa îi implică. Obiecte şi fiinţe laolaltă („şoferul", „autobuzul", „vechiul pensionar", „câinii", „portarul", „mecanicul", „paraliticul") sunt deviate de la starea lor comună de existenţă, sunt făcute să intre în panică, *orientate spre o entropie* neînţeleasă iniţial. Există „un punct de fugă" al poemului dat de „mişcarea" *în sus* a întregului decor precum în tabloul lui Rafael de la Vatican; şi aici are loc o „ridicare la ceruri", anunţată în text de versul „meteorologul de pe muntele Golgota", vers care schimbă direcţia de valorizare de la ironie şi „banal" către grav şi transcendent. Florin Iaru este conştient de mutaţia survenită, explicitând-o aproape în finalul poeziei, prin introducerea semantemului „moarte". Cu o perpectivă mai „lirică", acesta putea să lipsească, dar poezia experimentalistă nu „sugerează" ci „spune", „descrie" tot. (De aici şi riscurile foarte primejdioase pe care şi le asumă în mod deliberat). Ea „simte" altfel şi propune alte raporturi între real şi limbaj; tendinţa ei secretă este aceea de a forţa limbajul să se plieze pe real, cum obiectele se pliază asupra formelor abstracte (semnelor) ce le desemnează. Am spus mai înainte că se modifică mai ales modul de *a simţi* şi nu modul de *a se face* poezia, întrucât, după cum se poate observa cu uşurinţă, noua promoţie nu lucrează esenţial asupra *sintaxei poetice*, ci, cel mult, îşi adjudecă criterii lexicale nedefrişate încă. Florin Iaru „domesticeşte" un model lingvistic nou, supunându-l „probei" metafizice cu rezultate demne de atenţie.

Scanned with OKEN Scanner

Doi poeți postmoderniști

Deşi există deja o „istorie" a conceptului de postmodernism (ba chiar unii au naivitatea să creadă în „istoricitatea" ideii ca atare), trebuie să cădem de acord că, deocamdată, referința aceasta are o accepție mai mult „existențială" decât „estetică". Nu altfel stăteau lucrurile cu romantismul, înainte de a fi proclamată „poetica" / „poietica" romantică. Vreau să spun că suntem astăzi cu toții „postmoderniști", indiferent că știm sau nu acest lucru; cel mai bine se poate observa această *stare de fapt*, dacă vom privi cu mai multă atenție „inconștiența" postmodernistă a scriitorilor tineri, intrați cu nonșalanță în perimetrul „fizic" al noului teritoriu fără nici o preocupare evidentă de delimitare *meta*. Dar dacă există totuși ceva în acest sens, totul se petrece în *interiorul* textului propriu-zis, făcând parte din arhitectura textuală a acestuia. Cum voi reveni în scurtă vreme asupra acestor disocieri, vreau să mă opresc acum și să exemplific în concret cele de mai sus pornind de la două plachete recente.

Prima plachetă aparține lui **Cristian Popescu** și se numește „Familia Popescu", fiind editată de *Atelier literar* în colecția „cartea cea mai mică" (inclusă în nr. 4–5 al revistei *Convingeri comuniste*, 1987). În prezentarea pe care i-o face lui Cristian Popescu, criticul Mircea Martin (care este îngrijitorul colecției în cadrul cenaclului „Universitas"), vorbește de „inflexiuni din Bacovia și din Urmuz" care ar reprezenta astfel, pentru acest tip de discurs, „umbrele tutelare, dar deloc tiranice". Nu cred că Bacovia poate intra în discuție aici, fiindcă bacovianismul exclude registrul ironic (sau, oricum, îl include în mod diferit). Rămâne să vedem de ce ar fi „urmuzian" autorul acestui text „insolit"; da, iată am și spus, poate doar „insolitul" „prozei" i-ar conferi acest blazon, pentru că, altfel, funcționalitatea în sine a celor două modalități, „narative" este total opusă. „Poemele" lui Cristian Popescu sunt în proză ca și la Urmuz (și

aceasta ne semnalează încă o dată ştergerea diferenţierii tradiţionale pe genuri) şi din când în când există unele asociaţii „bizare“ (de exemplu: „Mama serveşte, părul ei se revarsă în bucle blonde peste marginea halbelor. Toate rudele îşi trec mâna prin el înainte de-a bea“) care cred că vin mai degrabă dinspre maniera genului suprarealist din *Diamantul conduce mâinile*, cultivat de Virgil Teodorescu, Trost şi Paul Păun. Dar Cristian Popescu nu este un urmuzian de substanţă pentru că Urmuz îşi extirpează *filonul afectiv* sau îl camuflează, făcându-l de nerecunoscut prin grotesc; ori autorul *Familiei Popescu* face din acest afect unica preocupare scripturală şi „psihologică“. În acest sens, el se apropie, după părerea mea, de „afectivul“ lui Ion Luca Caragiale: gestul lui Caragiale de a comunica *nud* o anume realitate „familiară“ este preluat de postmodernistul Cristian Popescu şi transformat în excurs *nou* al lirismului. Da, al „lirismului“, fiindcă poetul postmodernist simte în sfârşit stringenţa părăsirii „poieticului“ prin reîntoarcerea la „liric“. La Cristian Popescu observăm chiar o încercare mascată de recuperare a autobiograficului (total repudiat, după cum se pare, la promoţiile precedente) prin livrarea aproape indecentă a intertextului propriei intimităţi familiare; scotocind în albumul „familiei Popescu“ (al propriei familii) el descoperă în faţa celor ce ascultă (discursul poetului are în vedere o *receptivitate a oralităţii*: e vorba deci de un discurs ce trebuie „ascultat“ şi nu „citit“) cele mai ascunse cute ale biografiei sale şi le dezvăluie cu o ingenuitate jenantă. Din perversă curiozitate, toţi ne încordăm auzul să prindem amănunte indicibile şi poate ne şi înduioşăm în ascuns. Dar această stare nu ţine prea mult, ca orice reacţie psihologică ce trece repede fără a lăsa urme adânci. Am spus „reacţie psihologică“ fiindcă poezia postmodernistă recurge din nou la criteriile materiei psihologice. Subiectul (nu neapărat „poetic“) se scufundă ameţitor în vârtejul celor mai intime relaţii într-un plonjon disperat cu efect terapeutic direct; se practică astfel o terapeutică afectivă prin recuperarea pliurilor memoriei ereditare, dar se pierde latura poetică propriu-zisă. Sau poate se încearcă o posibilitate nouă de recuperare a poeticului! În fond, *nu ne putem livra definitiv textului* sau, dacă o facem, trebuie să găsim o altă formă de comunicare decât aceea a limbajului comun. Limbajul comun este /prin definiţie/ lipsit de relevanţă poetică. Dacă scopul acestei poezii este chiar reîntoarcerea la formele comunicării comune, familiare, *neliterare*, discuţia devine interesantă; odată cu criteriul psihologic recuperat de postmodernişti revine şi negaţia

Scanned with OKEN Scanner

literalității și astfel, în mod firesc, noua pulsiune a scrierii reafirmă *literalitatea*.

Cristian Popescu este fără îndoială una din promisiunile eclatante ale ultimei promoții despre care se va vorbi. La celălalt pol (adică la polul *scriiturii*, întrucât despre Cristian Popescu se poate spune că îl reprezintă pe acela al *oralității*), se află **Paul Daian** cu *Poeme sororale* (Cartea Românească, 1988). Cum am mai scris despre acest poet în 1984, (în referatul de recomandare către editură), nu voi face altceva decât să mă autocitez. Spuneam acolo că deja din ciclul „Interiorul cuvântului" (publicat în „Caietul debutanților", Albatros, 1982) se poate constata că avem de-a face cu un poet format, dotat cu o conștiință artistică ieșită din comun; se notează gravitatea asumării postmoderniste a manevrării sintaxei poetice. Este interesant să observ că volumul la care am făcut referat se numea altfel (*Var lichid*), dar, în esență, enunțurile prin care îl susțineam își extind valabilitatea și la materia volumului de față, ceea ce mă îndreptățește să deduc că poetul a rămas (deși „schimbat") același. Discursul acesta vrea să capteze un plus de semnificanță prin provocarea permanentă (la *alb*) a cuvântului „poetic"; ceea ce se înregistrează imediat este aparența nudă a scriiturii ce încearcă să se scuture curajos de orice retorică spre a tenta să comunice direct cu (și prin) „sângele" semnelor. Acestea se străduiesc să transmită ceva ce se află dincolo de „precizia maximă" a grafiei; pare că Paul Daian și-a scris mai întîi poemele, fără a ține cont de nici o „regulă"; vreau să spun *fără a-și impune vreuna,* apoi a procedat radical eliminând elementele sintactice accesorii, până când a obținut această „închidere" „deschisă": „vii încet și sigur / cu animalul de pradă / și prada este chiar în mâna ta / cerul se deschide /sub semn / da atingere / a ochilor lui / chiar sfârșitul".

Tăierea punților are rostul de a-l incita pe receptor să fabrice sens, dându-se astfel impresia că se spune ceva foarte profund. Economia crispată a discursului, în linia de suprafață a unui Ion Barbu neasimilat, nu ascunde, însă, din când în când, naivitatea, ceea ce este și firesc pentru un debutant. Nu știu de ce am impresia că poetul a vrut să cultive prea excesiv simplitatea, obținând involuntar doar o retorică a simplității. Cu toate acestea, cred că „ne aflăm în fața unui poet autentic ce va deveni un punct de reper în cadrul celei mai tinere promoții".

Scanned with OKEN Scanner

O bibliotecă din Nord

În toamna anului 1985, la colocviile de poezie din Tg. Neamţ, am cunoscut un tânăr cu mişcări retrase de adolescent timid, ferindu-se atent de hărmălaia din jur, prin fandări precise, precum un spadasin apărându-se de picurii ploii prin manevrarea unui stilet nevăzut. Prin tot ce spunea şi făcea, **Aurel Dumitraşcu**, căci despre el este vorba, nu încerca să se facă văzut cu tot dinadinsul; să se facă văzut ca poet, vreau să spun, căci, acolo, în zona aceea densă de literatură şi literaturizare, nici n-ar fi chiar un aşa de mare păcat (era să zic orgoliu) să afirmi că eşti scriitor (poet în cazul de faţă). Iată, primesc acum o carte de versuri, *Biblioteca din Nord* (Cartea Românească, 1986), de la Aurel Dumitraşcu, intitulată atât de semnificativ, prin care ni se comunică un mod nou, sau cel puţin tot atât de nou cât ne-am obişnuit, de la o vreme, de a concepe actul poetic.

Dar să vedem cum se prezintă poetul singur în poezia ce deschide volumul, intitulată „Cititorul trebuie să ştie": „ – Vin acasă şi singur mă joc doar cu moartea. / într-o altă iarnă o poveste cu grauri o plimbare / prin munţi o altă sintaxă femeia. / O patrie de stele şi carne. / Cititorului trebuie să-i spun acum adevărul: / vin acasă şi singur mă joc doar cu moartea. / Fără conversaţie faptele rele se ştiu. / Un nume (al meu) răsărit deodată pe pagina albă... "; este aici transparent descrisă o posibilă „autobiografie" a subiectului (eului) poetic ce recheamă, de acum, foarte cunoscuta „poietică" textualistă. „Jocul cu moartea" se referă desigur, cum cred că se înţelege fără dificultate, la căile de transferare a realului în poem: căci subiectul-poet „sacrifică" în mod curent fiinţele apropiate: „Mai ales dimineaţa duc de mână o femeie-n poem / tremură adulmecă vântul roşu când bate e o biată femeie / îi zic şi o duc de mână departe-n poem"; / „Prin mai precum în toţi anii / intru în magazia de lemne şi / ies de acolo cu un cap de femeie în mâini... ", când se află în faţa hârtiei

Scanned with OKEN Scanner

albe, simțind el însuși cum se împuținează treptat și se pliază către dimensiunea textului („Destule hârtii veninoase așteaptă să muște din mine"), pe măsură ce întârzie în fața instrumentului celui mai nevinovat al textualizării („stau în fața mașinii de scris. Mă răsfăț"). De la avangardiști încoace, „mașina de scris" a devenit cel mai tenace și mai monstruos instrument al textuării (textualizării), de la un timp transformându-se într-adevăr într-un „răsfăț" de care nu mai poate scăpa nimeni, mai ales după ce actul intertextualizării a fost receptat ca atare de către actantul liric. Prin transferul în semnul scris, realul este ucis (chiar dacă se mai văd „cheaguri de sânge") și astfel, prin scriitură, se instituie un proces tragic în care cel mai grav fapt ce are loc, chiar sub ochii noștri mirați, care constă în alunecarea pe nesimțite din viață în text; existența este asumată conștient ca o frecare lentă, imperceptibilă, între vitalitatea realului concret și ficțiunea semnelor, frecare tragică prin care orice formă a vieții se „mută în bibliotecă" („Eu pun capul femeii în debara nu mai știu ce să fac / desigur mâine *îl voi muta în bibliotecă*"), unde oricând „moare cineva în textele ei", căci „are și moartea parfum" (e vorba de moartea din „cărți", cu care te-ntâlnești numai în actul lecturii!). Relațiile ce se admit în acest cadru restrictiv al bibliotecii sunt exclusiv cele intertextuale și în această topografie intertextuală se „intră-n peisaj ca-ntr-o carte", iar iubita devine „pioasă ca o fereastră din literatura franceză" și „doarme într-o carte", întrucât oricine „fericit între detalii livrești" când medierea existenței implică inevitabil semnul lingvistic (un lac de cuvinte-ntre tine și mine oricât am crede/ că ducem o existență reală"). Acum se înțelege ușor de ce poetul, cu firească nonșalanță, aproape în fiecare „dimineață duce de mână o femeie-n poem", acest act întâmplându-se într-un spațiu intertextual unde „ușile se deschid într-o carte" și unde, la fel de firesc, are loc „plimbarea de noapte" „pe strada mare cu domnul mateiu caragiale", cel mai faimos autor (și personaj) de Text din „biblioteca" română contemporană (alături de Ion Barbu), însoțiți bineînțeles de pena (Corcodușa) ce va „face din scăfârliile noastre mimoze". Nu trebuie să se înțeleagă greșit că Aurel Dumitrașcu ar fi doar un poet serafic, lipsit de fiorul existenței autentice și că poezia sa ar derula un nesfârșit scenariu de recuzită livrescă; în mod paradoxal, cu cât mărcile textuale (și intertextuale) își rânjesc colții amenințători din poem către formele vii ale realului, cu cât tensiunea discursului crește „ca într-un cunoscut poem de vară": „–Tot mai multe zile în acele grădini / cu nume orientale iarbă

Scanned with OKEN Scanner

neagră printre florile negre. / Şi toate aceste trupuri umbrind şi trăind / prin cuvinte. / Chiar tatăl meu pe marginea unui iaz / trăncănind cu scaieţii uitat şi el de cele vânturi / vavilonești întrebând poate numai de mine. / Eu scriind. / Prin această fereastră văd iarba neagră printre / florile negre. Prin alte cărţi despre mine nimic. / Tatăl meu sau lemnul cel dulce – / ca într-un cunoscut poem de vară / mântuindu-se prin dispreţ".

Are loc aici o transgresiune subtilă între real şi text (şi invers) şi nu se mai poate afirma cu exactitate unde începe sau cum se manifestă una sau alta, într-atât actul poetic le surprinde vitalitatea geamănă, ascunsă în pliurile sângerii ale discursului. Se vede că oricâte exorcisme ar practica unii pedagogi optimişti, viaţa din text pare să fie mai puternică decât aceea din viaţă; efectul direct ce-l dă această atitudine semiotico-ontologică este în parte sugerat de o nouă stare extatică, de o „bucurie" şi o „fericire" extraordinare ce irump fără opreliști, instituind chiar o terapeutică necesară: „Şi vă propun bucuria v-o propun aproape de ciudă / vă obişnuiesc numai cu ea. / E a noastră o putem stăpâni o putem apăra. Acesta / e visul meu din fiecare noapte unicul. / M-am gândit: un asemenea vis nu poate ucide".

Atunci când doar „metafora moare în spitale", actantul liric se bucură de „*o fericire* aproape perfectă"; această „fericire" (împreună cu derivatele ei) se repede euforic aproape în (din) orice poem („Mama mea a spus: glorie fiului meu glorie fiului meu *fericit*", „îngenunchind în acele cuvinte am fost *fericit*", „Mai ales toamna eu sunt un bărbat *fericit*", „*Fericire* să spun şi să mă tem de cine rosteşte / cuvântul acesta în spatele meu", „Mă prefac liniştit *fericit*. Dar nu sunt", „*Fericire*, când începutul cu doi", „*Fericit*, dăruind trupul meu acestei realităţi", „Şi prea curând se duce undeva cântecul tău *fericit*", „ –Vezi? / Din casă / iese / singur / un bărbat *fericit*") exorcizând realul (şi imaginarul) şi „obişnuindu-ne" cu starea de „bucurie". Ce-şi poate propune mai mult poezia (textualistă!) decât să revitalizeze existenţa şi s-o-mpace cu sine?! Da, s-o-mpace cu sine, în bibliotecă!

Prin volumul *Biblioteca din nord*, facem cunoştinţă cu un poet profund, cu atât mai autentic cu cât efortul său de diferenţiere apare mai dramatic decât al altor congeneri, chiar prin gravitatea conştientizării instanţelor intertextuale ce participă la naşterea poeziei. Aurel Dumitraşcu e un poet despre care sunt sigur ca se va vorbi de acum înainte.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul neuronic

Deşi *Laborator spaţial* (Albatros, 1984) constituie debutul editorial al lui **Călin Vlasie**, poetul s-a făcut deja cunoscut prin ciclul de 15 poeme, intitulat *Neuronia*, apărut în caietul de poezie al revistei „Argeş" (nr. 3, 1981). După ce-am confruntat materia cărţii, am putut să-mi dau seama că unele texte din „Neuronia" sunt integrate în prima parte a volumului de debut sub titlul codificat „Recompunerea zilei". Celelalte două părţi ale *Laboratorului* poartă titluri la fel de „experimentale" („Magnitudini" şi „Plantaţia Saal"), trasând un spaţiu structural absolut nou, individualizant în contextul optzecist atât de omogen, ca *praxis* semiotic original. Pornind de aici, consider că titlul cel mai potrivit al volumului său de debut este chiar *Neuronia* (aşa cum a apărut în revista „Argeş") iar *Laborator spaţial* ar putea fi un subtitlu sugestiv din punct de vedere hermeneutic. Între congenerii săi, Călin Vlasie îşi marchează, astfel, un teritoriu aparte, diferenţiat atât prin *viziunea poetică strictă* cât şi prin *materialul lingvistic insolit* din care sunt compuse poemele.

Pe de o parte e vorba de o viziune textualistă cristalizată, de extracţie cerebrală, precum în discursul hermetic, în care intelectul participă preponderent la instituirea unei „republici a semnelor" autarhice, capabile să ne inducă desenul abstract al unei alte „lumi posibile". O artă poetică vlasiană mi se pare a fi poemul „Physester", pe care-l citărm: „astronomia este o ştiinţă a / metaforelor; din combinări / de lentile se proiectează versul; nu forma-i veche ci / principiul dezintegrării / dogmei aerului. / Galileo descoperise în dense / straturi ale oceanului / caşaloţi Physester. / Galileo II îl atacă pe primul / şi trase oceanul lângă / casă. Galileo XX într-un frumos costum / de scafandru surprinse pe Galileo XXIII excavând / decorul în căutarea unui /sens proaspăt. / Următorul îşi smulse din trupul / său un psihic nou şi-l / presără în spaţiu. / Spuse:

Scanned with OKEN Scanner

«Karib Olimpiotul observase / în vremea sa cum o simplă / deviere a aerului în deșert / provoacă fantasticul, la fel / Armstrong urcând dealul / mitropoliei cu o monedă de / sol lunar în palma visătoare. / Toate aceste observații erau / întreținute de avântul unor / idei și nu de gesturi.» Acestea spuse fărâmițându-și / ființa într-un nucleu de / lentile în care se concentrau / lumina sensurile mecanismul / perpetuu al cașalotului / Physester." De la început, ca și în știința ocultă a „astronomiei", asistăm la operații complexe de focalizare și reflectare multiplă a realului prin expunerea specială a acestuia în centrul unor „lentile" convergente. Poezia devine astfel „o știință" în care au loc mișcări tectonice de adâncime, căci „din combinări/ de lentile se proiectează/ versul", acesta fiind omologabil „nu [prin] forma-i veche ci [prin] principiul dezintegrării dogmei aerului". După cum am demonstrat (vezi *Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică*, 1981), textualismul presupune *conștientizarea acută* a actului creator cu ajutorul unor precise „combinări" și „permutări" sintactice prin care se distilează/filtrează *amalgamul* existențial în vederea obținerii unui „sens proaspăt", efectul acelei *reducții purificatoare,* implicate în acțiunea de abolire a corporalului. Față de percepția frustă a textualiștilor instinctivi, Călin Vlasie modifică decis parametrii tradiționali ai actului textual, recurgând la un proces semiosic de „dezintegrare" radicală a materiei primare a poeziei („metaforele") prin care straturile „dogmatice" (în sens barbian) ale poeticității sunt abandonate și forțate să adere la un *alt* principiu instaurator, de natură intens *cognitivă.*

Ca și la Ion Barbu (care vedea în marii matematicieni niște poeți), cu această perspectivă „științifică", poeții adevărați sunt niște Galilei care „escavează decorul în căutarea unui sens proaspăt", inventând un „psihic nou", identificabil în vitalitatea viscerală a semnelor „neuronice" ce întemeiază, *experimental,* actualul orizont de cunoaștere poetică. Astfel, *Neuronia* este un ținut imaginar, ce indică un nou spațiu utopic al Poeziei, în care se poate accede doar dacă se acceptă/receptează materialul de construcție *antipoetic* ce este selectat din domenii adiacente „științei" „megalopsihice". Acest material este de sorginte *neuronică* așa cum la Dan Barbilian/Ion Barbu (care a și vorbit primul despre *noul umanism* prin care se diferențiază spiritul modern) era de proveniență *matematică.* Se caută acel material semnificant aflat în derivă, nefolosit încă, până la el, în figurarea discursului poetic. De aceea apar elemente lexicale disjuncte,

Scanned with OKEN Scanner

aparent exotice extrase din biologie, anatomie, psihologie, psihiatrie, alchimie etc. ce infuzează o nouă expresivitate textului, mai proaspătă şi mai viguroasă. Poetul controlează atent achiziţiile reziduale, convocate spagiric în laboratorul său spaţial, înfăptuind un act esenţial de recuperare genetică în accepţie lacaniană. Ca şi la Ion Barbu, inserţia „ştiinţifică" nu distorsionează, asamblându-se intuitiv în context şi încopciindu-se perfect în carcasa *discursului neuronic.*

Evident că aici este cuprins, în mod voluntar, un anume *pozitivism,* de factură „mecanicistă", ce ilustrează priza concretă la real a actantului textual care ni se prezintă în postura pragmatică a unui „mecanic" practician, cunoscător din interior al „mecanismelor" discursive, specialist hierofanic apt ca să facă să funcţioneze maşinăria complexă a textului.

În altă ordine, discursul lui Vlasie se diferenţiază net prin tăietura sintactică foarte abruptă ce presupune o exactă asimilare a viziunii axiomatice, cuprinse în poietica *Jocului secund.* Nu facem această asociere pentru a ilustra vreo formă aleatorie de mimetism, ci încercăm să sugerăm că *descendenţa* textualistă barbiană, devenită un indicator comun pentru optzecism, este pentru prima dată asumată conştient de către autorul *laboratorului spaţial;* prin această sintagmă (*laborator spaţial*), ca şi în cazul sintagmei barbiene (*joc secund*), se propune o poetică restrictivă, neexplorată de altcineva, până acum, la noi, cu o asemenea înaltă implicare gnoseologică. *Celula nervoasă (neuronul)* este constituenta unică a ţesăturii de fibre gnosice ale discursului poetic ce se instituie autonom pe măsură ce-şi elaborează traiectul semantic paradigmatic în procesul pulsatil al practicii semnificante; aceasta stă la originea percepţiei „ştiinţifice" a poetului care sondează autoironic acea zonă interzisă pentru explorarea sinelui în care pătrund doar temerarii actelor de *gnoză.*

Sigur că, acum, este la îndemâna oricui să argumenteze de ce un asemenea discurs îşi este suficient sieşi, închizându-şi (ca şi în cazul lui Ion Barbu) orice cale de acces. Bănuiesc că după ce a descoperit această viziune/formulă individualizatoare, poetul se va retrage orgolios în propriul său univers de „semne". Căci în „republica semnelor" se intră numai după o dificilă iniţiere. Se intră pentru a se rămâne definitiv acolo. Nu întâmplător Ion Barbu a publicat un singur volum de poezie. Poate că şi Călin Vlasie se va izola în *laboratorul spaţial,* interzicând prozelitismul epigonic. Între ceilalţi optzeciști, acest poet cu „nu ştiu ce nomad în pupilele boabe de strugure veşted" mi se pare unul dintre cei mai originali reprezentanţii ce atestă valoarea generaţiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

şaptezecişti / şaizecişti

[Gestul poetic suprem ce se poate încerca prin intermediul unui discurs fatalmente mediator este chiar acela de a apropia cât mai mult posibil existenţa de scriitură, de a transgresa această mediere străină şi alienantă, de a o constrânge să se reducă la minimum, să se şteargă şi să se topească în actul rostirii prin/peste cuvinte, care nu trebuie să mai fie un vehicul pentru a transporta sens, ci chiar sensul în stare plasmatică, placentară.]

Un manierist autentic

„Poezia lui **Ion Mircea** trebuie să-şi descordeze corzile prea întinse, să poposească în golfurile calme ale sensibilităţii spre a se elibera de un narcisism prematur şi dăunător", scriam în *Poezie şi generaţie* (1975) încadrându-l pe poet la *manieriști,* împreună cu Adrian Popescu, Mircea Dinescu, Dan Verona, Emil Brumaru etc. S-a produs această „descordare a corzilor" pe care i-o recomandam atunci? Nu cred, deşi după felul cum a fost primit volumul *Copacul cu 10.000 de imagini* (Cartea Românească, 1984) de către critică, s-ar părea că poetul ar fi optat pentru celălalt pol al „viziunii oximoronice", fixat mai ales în real, dacă nu în autobiografie.

Structural, manierismul ca metodă poetică (este eronată concepţia conform căreia a fi manierist înseamnă a nu fi poet profund) implică această opoziţie fundamentală artă *vs.* realitate, reperând *un mod special de situare faţă de real, o înconjurare a acestuia prin ţesătura unor figuri artistice cu rol precis de a-l epura, de a-l filtra de corporalitatea naturală;* apare o orchestraţie barocă de procedee cât mai subtile prin care se sugerează ceva prin altceva, pierzându-se elementul frust de la care s-a pornit. *Toposurile culturale,* cum spuneam, *le înlocuiesc pe acelea existenţiale de extracţie directă.* De aceea, s-a afirmat, la debutul lui Ion Mircea, că ar fi un *purist;* aceasta îi şi conferea în promoţia echinoxistă postura de cel mai original poet. El anticipa, ca manierist, poetica experimentalistă a ultimului val, sugerând că limbajul poeziei (ca sintaxă a toposurilor) nu poate să se refere la ceea ce se numeşte în mod obişnuit *realitate,* ci că acesta se referă, în primul rând, *la realitatea simbolică a poeziei.* O anumită contorsionare, întortochere, convulsionare a discursului care se ferea să *exprime direct,* ci căuta să reprezinte prin *figurare complicată,* printr-o schimbare ingenioasă de planuri semantice şi sintactice, făceau dificilă, la receptare, poezia lui Ion Mircea; poetul este un *alchimist medieval strecurând sângele îngroşat al poemului în atâtea*

Scanned with OKEN Scanner

eprubete până când acesta devine o transparență neutră. El parcurge drumul de la viață la text, trecând poemul prin teoria unei spițerii secrete. Deși în ultimul volum s-au deschis multe porți spre o palpare mai directă a realului, metoda nu s-a schimbat, rămânând tot „concettistă": „Nu te mâhni dacă am să te învălui / În tăcere cum numai oglinda poate / eu te aleg dintr-o materie / amintind lumina și nesonoră ca ea / imaginează-ți pielea unei tobe îngăduind / soarelui să o străbată prin foștii ochi ai animalului".

Operația „lucrării" poetice are un traiect invers; *urmărind formele de viață comprimate în text se ajunge la originea textului (și a vieții).* Calea este una *intermediată* de o poietică, aceasta din urmă fiind destul de complicată, *o adevărată „hermeneutică" a nașterii poemului* pe care poetul o scoate acum în evidență (nu o mai ascunde ca în volumele anterioare) dând impresia de viață, de operație chirurgicală pe viu, fără anesteziere. Să citățm poemul „Mașina de măcinat cafea": „Într-o altă dimineață eram singur și ascultam / glasul confuz al mașinii de măcinat cafea. Mă îmbăiam / într-o mireasmă vie (de mulatră ieșind din marea-n văzduh) / apăsând cu podul palmei capacul transparent / al mașinii de măcinat cafea și simțind cum mă fură / trepidația-i ușoară. Curând / zgomotul inițial avea să se stingă. *Să se stingă / în altceva decât liniștea.* Căci am început / parcă din senin să aud o împletitură / de voci intraductibile / un uruit persistent de lanțuri un bici / tăind tufișurile și după foarte puține secunde o rumoare / crescândă precum a faimoaselor / poli cu broaște antice monede sau nisipuri roșii. Apoi / deodată distinct un număr de împușcături – și plânsetul vânatului *care era un om.* Și din nou uruitul / de cătușe și lanțuri; și procesiunea / de voci sub teroare; / și lătrăturile ogarilor care se îndepărtau de somațiile vântului Doamne / gândeam prin Columbia sau Etiopia cândva / fragmentul acesta de viață derulat fulgerător / va fi fost înregistrat în memoria arbuștilor de cafea din preajmă / încât după sute de ani / aceste boabe de cafea prin măcinare / să reproducă întocmai ordinea de atunci a sunetelor / ca din pâlnia gramofonului. Moartea / omului vânat din Columbia / sau din Etiopia – bându-mi eu pe urmă cafeaua – / mi-a încolțit în creier și iată-i / Pomul imens / pe care urcă pitonul de aur al morții în spirală / spre imaginara-mi senectute: un mic animal / pe care fascinația și spaima l-au exilat acolo sus / pe crenguțele cele mai fragile / laolaltă cu fructele și cerul".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă poezia ar fi depăşit metoda manieristă ar fi trebuit să se oprească la versul „mi-a încolţit în creier şi iată-i"; în acest mod ar fi rămas deschisă unor variate receptări, o metaforă vie, misterioasă, emblematică. Poetul aruncă o sondă tragică în ontogonia istoriei umane, pornind de la un topos banal precum „maşina de râşnit cafea". Am folosit aici forma verbală „râşnit" care nu repetă pe „măcinat"; este chiar diferenţa de la metoda manieristă (a „măcina") la aceea experimentalistă („a râşni"). „Râşnirea" presupune o operaţie de transformare totală a materiei; a „măcina" rămâne la o conotaţie precisă, căci ultima parte a poemului *explicitează* „scenariul textual", reducându-l la soluţia concettistă, care e singura ce contează pentru poet. Moartea *omului* vânat pe plantaţiile de cafea, decodată printr-un *plonjon existenţial întreprins în istoria semantică a formelor de expresie,* şi adusă, ca proces poetic pulsatil, la suprafaţa discursului, în faţa ochilor surprinşi ai receptorului, era suficientă ca să creeze o impresie poetică foarte puternică. Ion Mircea, structural manierist, ne divulgă în final scopul scenariului construit pentru a se referi pe căi întortocheate la „pitonul de aur al morţii în spirală" (a se observa evantaiul baroc, concettist al imaginii) care „urcă spre imaginara-mi senectute"; spaima extincţiei individuale e comunicată cu prea mare ingeniozitate, ca să nu se observe procedeele „facerii". Acest lucru este frapant pentru poezia manieristă care, vrând să comunice ceva prin intermedieri prea sofisticate, prelungeşte impactul receptării până la dispariţia sau diminuarea acestuia; *poemul se consumă în sine, autoreceptându-se în operaţii previzibile,* devine frumos ca un păun înfoiat (şi împăiat) căci frumuseţea exterioară, perfectă, te împiedică să ai senzaţia a ceva viu. Poezia manieristă, de bună calitate a lui Ion Mircea impresionează tocmai prin aerul ei atemporal, dat de ţeserea fină a semnelor, tinzând să configureze totdeauna o stare simbolică sau livrescă. Livrescul acesta, prin generalizare şi ambiguizare, se manifestă în forme de vitalitate directă, solicitând un statut existenţial. Ceea ce a pierdut poetul, dorind să-şi infuzeze mai multă viaţă în ţevăriile sterilizate ale discursului, este *tensiunea* gravă, prezentă în celelalte două volume; în această „desfăşurare" hermeneutică a poemului, realizată acum din necesităţi exterioare, se întrevede evadarea dintr-o formulă care-i aparţinea numai lui către o *stare poetică nediferenţiată* ce aparţine tuturor. Nu m-a convins schimbarea, dar din această situaţie, sunt sigur, poetul va şti să iasă fără a ţine cont de vocile criticii, ca şi până acum.

Scanned with OKEN Scanner

Sărbătoarea stilului

Îmi amintesc că l-am întâlnit prima dată la Bucureşti când, făcând parte dintr-un juriu universitar de premiere a talentelor literare studenţeşti, am optat pentru *echinoxişti* (era prin '69, dacă nu mă înşel) care se dovedeau apţi să preia ştafeta aprinsă cu câţiva ani în urmă de *junimiştii* bucureşteni, strânşi în jurul revistei *Amfiteatru* în prima ei etapă de apariţie. **Adrian Popescu** tăcea, circumspect, cu o sfială calculată, atent să nu-şi amestece vocea şi fiinţa cu ceilalţi; el tace în continuare transformând o sfială a vârstei într-o coordonată a personalităţii poetice. În 1971 debutează cu un titlu enigmatic *Umbria,* ca şi cum ar fi scris un tratat monografic despre acea parte a Italiei plină de mister din care s-a ridicat aburul franciscan. Mai târziu, călătorind la propriu spre acea „provincie a imperiului", pe care o explorase doar imaginar în cartea de debut, am observat că poetul a notat în jurnalul de călătorie doar numele prea aspre, zgrunţuroase, ale localităţilor venete pe lângă care trecea; rarefierea diafanizată a discursului său se împăca bine deci cu această virilitate necenzurată, cu această asprime a itinerarului iniţiatic. Ajuns la Veneţia, poetul era deja schimbat, căci acum alerga neostenit prin imperiul lui Dedal, spre a descoperi şi a admira exclusiv duritatea bărbătească a vestitului monument ecvestru al lui Bartolomeo Colleoni, operă unică a lui Andrea Verrocchio; fragilul poet se exprimă, atunci când evocă această călătorie, cu astfel de sintagme clare din care reiese neîndoielnic că atingerea acestui scop suprem (vederea *condotierului* încruntat în orgoliu-i de piatră!) ar fi pentru el maxima bucurie estetică, dăruită de periplul italic. Este vorba, însă, mai degrabă, doar de o volută oximoronică, tipică de altfel *manierismului structural* al celui ce se preumblă imaginar sub lumina celestială, „umbriană" a peisajului franciscan pentru a accede, îngăduit de echivocul laic, la *Curtea Medicilor.*

Scanned with OKEN Scanner

Nu este de mirare că în *Poezie şi generaţie* scriam despre Adrian Popescu că „prin *Umbria*... poetul îşi estetizează stările; de sentiment încercând să le dea formă; mai exact, el vrea să şteargă distanţa dintre afect şi expresie spaţializând absenţele". Rămâne de constatat dacă *esoterismul manierist* din placheta de debut a lui Adrian Popescu se transformă pe urmă în altceva şi în ce măsură această formulă polemică în contextul debutului, se va degaja de propria-i manieră. În acord cu o reprezentare concettistă de extracţie „para-retorică", în prima etapă a poeziei lui Adrian Popescu, se observă preponderenţa unui asianism flamboiant, când, acceptând sugestiile lui Gracián, poemul pare să fie scris simultan „con alma" şi „con agudeza", fiind concomitent *foc* (trăire) şi *sărbătoare* (cultură). (Nu întâmplător, al doilea volum al poetului poartă titlul *Focul şi sărbătoarea.*) Peste volutele graţioase, uneori artificiale, ale unor „criptografii cosmice", se lasă roua franciscană a unei intense afectivităţi, astfel că semnele culese din inter-regnurile „grădinii botanice" (şi „zoologice") se animă brusc de o „milă sălbatică". Poetul are reticenţa rostirii directe (în accepţia retoricii manieriste) şi, de aceea, *metoda sa presupune un ceremonial de mediere sintactică prin care „fulgerul" prim este stins, şi mântuit în „răcoarea" frunzişului textual:* „Câtă răcoare, / locul unde s-a fost aprins un copac / în umbra care lipseşte / îţi împreuni mâinile / a rugăciune şi frig. / Iscodeşti / cumplitul, uşorul, zadarnicul, / speri să înalţi fulgerul / să-l trimiţi înapoi. / Dar el e mai greu de zărit decât / sclipătul unui râu pe sub trunchii pădurii. / Frunzişul ei, coroana lui, fremătând deasupra ta, înfioratul."

Te simţi „înfiorat" în ipostaza de lector (dar şi de autor) de textul ce se scrie acum sub ochii aparent miraţi ai unui eu (instanţe) ce se manifestă prin absenţă, sau, mai exact, prin *retractilitate;* iată aici o distanţare desigur premeditată, o situare voită într-un discurs „para-retoric". Evanescenţa paradisurilor artificiale, construite atent de Adrian Popescu, în conformitate cu o arhitectură iniţiatică de sorginte crepusculară, nu are o tradiţie precizată în spaţiul toposurilor româneşti consacrate, de aceea, probabil, poetul recurge la *localizarea italică;* deşi Umbria sugerează într-o primă accepţie, aşa cum am mai spus, teritoriul imaginar, chiar acea *topografie mallarmeană a Poemului,* această sintagmă reprezintă, în acelaşi timp, denumirea unei provincii italice („unde n-am fost niciodată", desigur) în care a avut loc, după legendă, revelaţia sfântului Francesco d'Assisi: „Dar acolo paşii mei n-au călcat. Deşi eram / doar la câţiva kilometri.

Scanned with OKEN Scanner

Porziuncola se. numeşte. / Nume de origine latină, indicând probabil / o fâşie de teren ferm înconjurată de smârcuri."

Tocmai în această „fâşie de teren ferm", care este esenţială, pare că nu vrea să se lase ademenit Adrian Popescu. Ezitările şi tatonările, retractilităţile de care vorbeam, susţin în ambiguitate un *discurs construit pe de-a-ntregul.* La o lectură primă, impresia de artificialitate şi sterilitate, de secetă a trăirii este puternică, făcând din această poetică o adevărată *sărbătoare* a *stilului;* cât timp se ambiţionează să scrie o *poezie a realelor şi nu a realului,* Adrian Popescu rămâne un remarcabil manierist. De la un moment dat însă, începând cu volumul *Curtea Medicilor,* poetul pare atras şi de alte semne, de expediţii ceva mai „prozaice" decât acelea întreprinse în „ţinutul diamantului". Suavităţile, diafanităţile, evanescenţele, toposurile aerate, discreţia rostirii prime n-au dispărut definitiv, dar acum „proba cu polen" este mai acută; intermedierea nu se mai face abstract, doar între „obiectele" poetice pre-selectate, ci se simte mustind din ceaţa cuvintelor o tentaţie decisă a concretului. Poetul nu se mai sfieşte să „descrie" un „camion" pentru a „ajunge" la aceeaşi „ţintă" textuală: „Un camion cu prelată trece pe şoseaua umedă / Pânza tare foşneşte pălmuită de vânt / Miros de fructe, gudroane şi ulei / răzbate dinăuntru. / Dacă-ncetineşte, numai o clipă, la cotitură, / am putea urca dintr-un salt; / cuibăriţi printre lăzile strălucitoare şi sacii negri / am ajunge fără-ndoială la ţintă".

„Radiografia" prozaică a realului transplantează imagini mai „directe" în carnea poemului ce se înfioară de energii animale ca „o mreană înotând în amonte / ca jugulara printre arterele anonime / unde sângele nostru pulsează mai ferm". Navigând nonşalant („aşa-i că se simte mirosul de peşte / pescuit, tăiat, congelat, înotând, / în franjurii şi jerba siajului / chiar dacă peştele, iată, lipseşte / din poemul meu") printre jerbele de măceş sălbatic de la „Curtea Medicilor", poetul descoperă un alt „interregn", *un intertext mai proaspăt, răcorit de impactul cu elementele minerale ce structurează realul în care se simte mai viu, mai natural, mai aproape de condiţia „trăită" a existenţei textuale.* Un poem ambiguu, figurând inevitabilitatea scrisului şi a scriiturii, într-o viziune fals-ironică, este „Unde fuge mercurul", din care citez: „Perforează ca omida frunzele şi hârtiile nescrise. / Unde se grăbeşte şi de ce se grăbeşte mercurul, / de ce, domnilor fizicieni, v-am spus, eu sunt / un poet de modă veche, n-am nevoie de asemenea // farse, de ghiduşii, de prezenţa acestui spiriduş / la masa

Scanned with OKEN Scanner

mea. Vine să mă umilească, să mă / întristeze, Eu care iubeam bronzul, argintul, aurul, sunt , iată, tulburat de acest argint viu. // Sunt gata să trimit o călimară după dânsul / unde fuge mercurul, de ce fuge mercurul, / spre ce pol sau ecuator, de ce-şi schimbă / mereu înfăţişarea, cum să mă lupt cu el; / nu e nici lichid nici metal, nu e nici mort / nu e nici viu, cum să-l apuc, de unde, / domnilor fizicieni, nu e de glumit, iată eu / vă scriu, vă previn, un blând poet naturist."

În aceeaşi linie se înscriu poemele „Interregn" „O milă sălbatică", „Purtată de un nor" unde frisonul existenţial tulbură transparenţa „clară" a figurilor poetice de ordin secund, infuzând acea teroare blânda a trăirii fără de care poezia rămâne o simplă recuzită muzeistică. Spre acest filon de prospeţime a discursului, am impresia că Adrian Popescu este mai chemat decât Ion Mircea, al cărui *istm* se *vedea* datorită originalităţii structurale. Discursul poetic al lui Adrian Popescu implică o permanentă levitare lingvistică a „lucrurilor aeriene" ce interpun un tampon metafizic, precum un „căluş celest", între vocea evazivă şi realul periculos prin corozivitatea sălbatică. Poetul a creat un *stil* şi o *manieră* (în sensul pozitiv) ce s-au reţinut, înscriindu-se împreună cu alţi echinoxişti în acţiunea de transformare şi sedimentare a poeziei noastre postmoderniste.

Scanned with OKEN Scanner

O „deplasare" semnificativă

Nu mai ştiu din care cauză n-am scris despre **Dinu Flămând** în sinteza publicată în 1975. Probabil nu mă convinsese maniera artificială. El debutează cu *Apeiron* (1971) şi apoi continuă cu *Poezii* (1974) şi *Altoiuri* (1976). Trec efectiv şapte ani de gestaţie până când va reveni cu *Stare de asediu* (1983). Ce s-a întâmplat?, sau, în ce fel se explică schimbarea definitivă intervenită în discursul poetului? Un expresionism ponderat, de irigări, mai ales culturale, decanta prima etapă, fără să propună însă un timbru foarte personal. Se are în vedere o ramă precisă a poemului în care intră numai elementele trebuincioase, fără nimic în pierdere, fără nimic în câştig; nici un frison, nici o nelinişte, nici o crispare nu zdruncină încheieturile clar construite ale versului. Dispunând de o disciplină dedusă dintr-o investigare cerebrală a materialului poeziei, ni se oferă eşantioane ireproşabile în sine, dar „apeironul" rămâne un deziderat. Iată o probă: „Frumoase animale, forme în ger, / blând şi supus, un animal-disperare / vine şi-ţi bea din palmă. Apoi te muşcă, / animal amfibiu, ca aşteptarea. // Şi animalul întunecimii în zile scurte / bezna o trage peste câmpuri de iarnă, / arde în coama lui o sămânţă / din primăvara care a fost. // Iată, scot mâna mea telescopică / – paşii degetelor pe faţa ta – iată, îţi mângâi locul umflat, / muşuroiul acestei dureri. / Animale frumoase. Lângă inima ta / un cal cu bot alb roade încet ovăz".

După cum se observă, *simularea* perfectă a actului poetic dă chiar acea stare securizantă, tipică pentru poemul experimental ce se practică simultan în alte părţi, dar *lipseşte tensiunea adevărată, nu se simt încă acele traume interne ale discursului, dincolo de savantele clivaje lingvistice*. Aleatorismul constituirii discursului („Cu o tristeţe mediocră şi adevărată / opreşti un gând care te detestă, / în timp ce urlă confuz şi absent / copacul frazelor

sub un vânt") a fost perceput la timp de antenele autocenzurii poetului, ceea ce l-a determinat, probabil, să facă o pauză atât de lungă şi să treacă la alt registru, la o altă atitudine faţă de poem şi la altă situare în contextul promoţiei sale. Prin *Stare de asediu* (1983), Dinu Flămând părăseşte o zonă sterilă, un spaţiu poetic puţin favorabil şi se aliniază în altă serie, aceea a ultimei promoţii, în ale cărei preocupări se înscriu mai ales *opţiunile către real. Priza ironică implică desigur o adeziune la programul defetişizant prin care se abandonează cu violenţă tabu-urile goale ale poeticilor anterioare.* „Şperţul metafizic" este negat de „refracţia realului", ce devine noul crez al poetului emancipat acum de toate acele evazionisme culturale aleatorii. Radiografia nouă a poemului, la fel de atent desenată (confecţionată), propune însă altă figurare: „Om ieşind din somn în refracţia realului / în ziua din nou agresivă; / – m-aţi chemat voi, agenţi ai bilanţului? / Iată în grădină sânge şi pene smulse / pe albul zăpezii iată zborul de plumb al vulturului / care-şi face digestia-n aer / iată cursa de şoareci şi spaima râncedă / Vânătoarea continuă... / Om ieşind dintr-o fantă de sub linia / de plutire. Uşor aplecat / unduind ca veşmintele înecaţilor, / abia îndrăznind să-şi atingă obrazul cu mâna. / Am fost oare eu, am fost adineaori cel / îmbrăcat în purpură? / Dădeau după mine cu pietre / şi strigau a batjocură: / calicul porfirogenet... / calicul porfirogenet..."

Poezia aceasta e totuşi mai mult o aspiraţie către captarea realului, căci operaţia de „refracţie" nu presupune un impact direct, ci tot o mediere, o filtrare, e drept concretă, adică materială, mai apropiată de consumul cotidian al actului poetic. Prozaicul, zona „joasă" (refuzată de poeticile metafizice), oralitatea limbajului sunt recuperate cu impetuos elan ca şi cum poetul ar fi unicul şi primul descoperitor al acestora. Dinu Flămând a parcurs drumul de la experienţa artificială, mijlocită de toposurile acreditate ale poeziei, la trăirea în act a stării poetice; *starea de asediu este chiar încordarea interioară prin care realul poate fi transferat în text, poate fi retopit şi recuperat în limbaj.* Cu noua perspectivă, împrumutată de la ultima promoţie, a dispărut orice transcendenţă a instanţei enunţătoare: registrul solemn, ritualitatea impersonală sunt substituite de sentimentul acut al implicării ce dă acel sarcasm feroce al frazării deturnate de cohorta de convenţionalităţi. Discursul nu mai simbolizează ceva, nu mai aduce un sens oarecare la starea de metaforă, ci sfârâie încărcat de electricitatea propriei structurări, se zguduie scurtcircuitat de noua atitudine

Scanned with OKEN Scanner

de auto-participare a actantului poetic, făcută prezentă, denudată chiar în corpul poemului ce se scrie acum („De-ar avea puţină demnitate, / poetului ar trebui să-i fie ruşine – o spun / ruşinat şi minţind, pe deplin sincer şi prefăcut"), însumând operaţii grave de „frazare" în conformitate cu o „gramatică" a existenţei şi nu, în primul rând, a textului. Poemul se gândeşte pe sine (şi implicit se scrie) în măsura în care inserţiile realului sunt corporalizate direct în discurs, dincolo de orice intenţie metaforizantă: „rămân la extremele frazei degete lacome / şi-n miezul consecutivei alianţa unui ciment vulcanic. // ... atât de trist, încât dinţii îmi ies prin buze... / ... atât de muritor, încât îmi aud decalcifierea... / ... atât de fals, încât fixez în aer glucidele adevărului... / ... atât de strâmb, încât se-nduioşează de mine spirala... / ... atât de indecis, încât poemul începe să zumzăie-n pumni... // În rest, concesivele şi concesiile; trâmbiţe, flaute, tobă, / trombon, alămuri / În rest, un strop de salivă rece / în rinichiul fagotului".

Maturizarea destul de înceată a poeziei şi a poeticii lui Dinu Flămând s-a petrecut, deci, numai prin deplasarea poetului în altă promoţie, deplasare *semnificativă* pentru căutările, nu mai puţin dramatice, ale componenţilor promoţiei manieriste. Dacă Ion Mircea este tentat, după cum am văzut, de aceeaşi opţiune, nu înseamnă (în cazul său) că trebuie să-şi renege „istmul" originar. Numai poeţii nematurizaţi pe deplin la debut oscilează în căutarea unor oaze mai faste; cazul ultim îl reprezintă Dinu Flămând.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul „curtezan"

Înscriindu-l acum zece ani la capitolul „Manieriştii", stabileam astfel nota specifică a poetului: „**Emil Brumaru** e un intimist, amplificând banalul casnic la proporţiile unei epopei burleşti. El explorează afectiv obiectele familiare, descoperind poezia lor şi intrând astfel în tagma *preţioşilor* dintotdeauna". S-a observat, în general de critică, faptul că Emil Brumaru este un *prezioso;* s-au descris elementele poetice ale universului său, cu o minuţiozitate aproape voluptuoasă, făcându-se toate asocierile posibile. Ar mai fi de adăugat doar ce se înţelege prin *poet preţios* spre a nu se confunda cu judecata de valoare minimalizatoare.

De la început, trebuie să afirm că structura discursului, diagrama sentimentului ca şi atitudinea faţă de destinatar, divulgă la Emil Brumaru un *comportament amoros* ce îşi află un precedent extrem de bogat în tradiţia manieristă a genului; *toate mijloacele puse în act indică acele mişcări de eleganţă studiată, acel echivoc oximoronic al îndrăznelii, acea fandare graţioasă şi narcisică,* aparţinând cavalerului sau mai exact curtezanului Giambattista Marino, dar nu numai acestuia. Toată recuzita imaginară, pusă în funcţiune cu excesivă precauţie de poet, are rostul de a artificializa, de a ascunde, de a obscuriza un ritual „curtezan" prin care se insinuează mişcările învăluitoare (la nivelul comportamentului şi al discursului) ale unei *ars amandi,* condusă cu minuţioasă *rafinatezza* până la cele mai infime nuanţe ale sugestiei şi persuasiunii; de aceea, este exclus ca receptorul să nu fie convins (ă) să capituleze până la urmă. Odată acest scop esenţial atins, *discursul amoros devine o gimnastică manieristă de o admirabilă virtuozitate; neinventând un modul stilistic nou, poezia aceasta nu va fi gustată altfel decât ca „artificium" şi „studium", iar nu ca ceva natural şi spontan.* Ceea ce a schimbat Emil Brumaru, raportat la seria structurală în care se înscrie, este priza la

Scanned with OKEN Scanner

real; e vorba însă de „realul" convenţional, acea referinţă „lingvistică" a discursului prin care orice poet încearcă să propună un limbaj original. Această referinţă nu mai urmează direcţia arhiconsacrată, ci îşi inventează un cadru răsturnat, acela circumscris de obiectele aflate în intimitatea casnică: ele, obiectele, au rolul, prin proveniența lor „laică", să răstoarne perspectiva solemnă, trecând-o din registrul *alto* în cel *basso*. Susţin însă că demersul autorului *dulapului îndrăgostit* se afiliază comilitonilor lui Guido Cavalcanti, *întrucât obsesia producătoare de text a acestei poezii este de natură amoroasă pe de o parte,* iar pe de altă parte, *tehnica versificaţiei ca şi figurile şi speciile la care se recurge pentru a exprima sentimentul amoros aparţin arsenalului manierist.* Cu o astfel de perspectivă răsturnată, ce a dat naştere în mod firesc la interpretări exterioare, Emil Brumaru *restituie şi reaşează integritatea domeniului poetic manierist rescriindu-i toposurile.* Priza ironică şi autoironică nu deș-liricizează discursul, ci, ca şi în cazul aventurilor derizorii ale cavalerului de la Mancha, reface *a rovescio* gravitatea consumată de o prea îndelungă întrebuinţare şi dă astfel justificare actuală unei retorici ce părea definitiv compromisă.

Ceremonialul amoros instituit ca discurs amoros (tradiţia literară indică atâtea moduri poetice de seducţie) are o singură finalitate acum – seducerea şi atingerea actului: „Te-ademenesc cu pandişpan şi zahăr / Şi-n ani bisecţi cu ouă de furnică, / Miresme-n samovare lucii scapăr / Să-ţi văd şoldul ţicnit şi glezna mică. // Îţi caut cu migală ceafa-n părul / În care-agrafe ard şi mor panglice, / Rostogolesc din biblii groase mărul / Spre tine ca veşmintele să-ţi pice. // Şi ne iubim bezmetici, albi de pudră, / Elastici, fumegoşi, crud sfâşiaţi / De fluturi ce scot ţipete şi zburdă / Imenşi prin hăul ceştilor cu zaţ".

Toate strategiile discursului tind să developeze (deşi aparent se întâmplă invers) o senzualitate nudă, materială, revelată brusc la graniţa dintre text şi real; detectivul Arthur şi Julien Ospitalierul (actanţi lirici dar şi existenţiali) aleargă înfiguraţi de pulsiuni concupiscente şi adulmecă dâra lăsată în aerul afrodiziac de „sânii ei prea mari" sau „prea albi", uneori ţinuţi prizonieri de „sufletul fierbinte", alteori pedepsiţi cu libertatea. Aceştia devin treptat emblema unificatoare a discursului amoros, lucru scos în evidenţă de investitura de topos principal pe care le-o dă frecvenţa implicării în text: „Sânii ei pe străzi stârneau durere", „Nu trebuie cu sânii sau cu guma / Dac-ai greşit ceva să ştergi...", „iar eu îţi

Scanned with OKEN Scanner

fierb sutienu-n samovare / Spiritul sânilor să ți-l pot bea!", „mânjirea celor trei sâni mistici cu dulceață", „Primește-mă, iubito, cu simbrie / La sânii albi și ți-oi sluji frumos!", „sânii aici sunt plini", „Îmi plac portocale și sâni. / Iubita mea are trei sâni!!! / ea dă samovarelor lustru / Cu dânșii, schimbând la ceai gustul / Și ține morțiș să-i învețe / Cițitu-n zaharnițe crețe". Actantul liric configurat pare să-și fi găsit în ambianța grea, „încinsă" a bucătăriilor „pătimașe", tocmai acele perverse impulsuri nevinovate care să motiveze o sintaxă a senzualității exacerbate: „Bucătării, bucătării de vară, / Creme de zahăr ars strălucitoare, / Mari șerbete de-azur, dulapuri-sfinxe, / Dulci utopii din linguri vechi prelinse; / Luminile se-așază lin pe scaun, / Din cratițe bea lapte prins un faun, / Nasturii cad subțiri de la cămașă, Bucătării încinse, pătimașe..."

Explorând cotloanele bucătăriei căreia i se asociază inventarul faunesc și floral al grădinii din preajmă, ca pe un adevărat laborator alchimic, *curtezanul* se dedă la tot felul de operații sofisticate, ce au rostul precis de a ascuți și rafina simțurile: „Petreceam zile întregi strivind coropișnițe naive și monstruoase în țâțâni de arpacaș, sfredelind melci devotați cu burghiul, flagelând fluturi de marfă din plăcerea de-a auzi pocnetul aripilor frânte în dosul latrinelor văruite trandafiriu /.../ Ademeneam aromele în flacoane de sticlă șlefuită și rece cu-o gentilețe perfidă de copil fanfaron. Iar pe cele care nu cristalizau imediat, renunțând pe veci la vagabondajul lor virginal, le vărsăm în gropi imunde clocotind de luxura duhorilor; și nările mele se amuzau". El este capabil de adevărate „cruzimi" textuale, dovedindu-se astfel, în succesiunea marchizului de Sade, un „asasin manierat"; îndrăzneala amoroasă, în această ordine, ajunge la altitudinea verbului *a mușca,* ilustrând partea abrașă a amorului: „Să azvârlim poemele în troace / De bulion cu franjurile moi / Și-n după-amiezi cu muște columbace, / Printre gigante bule de oloi, / *Să mursecăm femeilor dulci țâța* / Cea prinsă-n sus să stea, de sfârc cu ață, / Cu nara dilatată de tărâța / Mărarelor tocate pentru rațel / Să prețuim în perne șolduri dalbe!"

S-a vorbit mult de un principiu al candorii ce ar prezida acest discurs amoros; cred că, mai degrabă, e vorba de o atitudine contrară, întrucât ne aflăm în nota burlescă din *commedia dell'arte,* unde totul este caricaturizat și parodiat. *Toată această recuzită a obiectelor și ființelor minuscule și fragile este permanent parodiată, tratată în tonuri ambigui, la limita dintre candoare și tristețe și*

Scanned with OKEN Scanner

chiar în aceasta constă originalitatea lui Emil Brumaru. Aglutinarea de materii aparent suave, dar cu echivocă încărcătură simbolică (a se vedea, de exemplu, abundenţa văroasă a *melcilor,* ce trimite la Ion Barbu cel din „Uvedenrode" şi nu cel din „După melci") se supune totdeauna unei funcţionalităţi amoroase; astfel, *fluturii* ca topos al purităţii prin definiţie, sunt chemaţi să participe scandalos la scenariul „defăimător": „De mâini şi de picioare ţi-am prins cu frânghii groase / Trupul viclean şi trândav de patru straşnici fluturi / Ca să ţi-l rupă-n calde bucăţi. Stând pe mătase, / La geam, cu talpa-n lapte şi buzele-n vermuturi, / Voi admira mari flenduri din fusta ta de stambă, / Canari pletoşi cântându-mi cu tril de marmeladă, / Şi mestecând crenguţe voi arunca în ladă / Melci gâtuiţi zburdalnic c-un vechi fitil de lampă! / Iar către seară, tandru, voi aduna din iarbă / Sânii tăi smulşi şi capul cu părul lung de-un metru / Şi coapsele, ştergându-le de barbă, / Spre-a le păstra-n borcane cu căptuşeli de fetru? / Dovezi pecetluite în saramure fine / Că mi-ai iubit motanul mai mult decât pe mine!"

„Defăimarea Reparatei", „tulburătoarea femeie, cea cu două suspine laice", cea „leşinată de foame şi dragoste", cea care „şi-a agăţat indiferentă de un mâner al / dulapului îndrăgostit, / calzi încă, transpiraţi uşor de-o fugă graţioasă prin ierburile lungi ale deziluziei, ciorapii de mătase ţiuitoare", iată întâmplarea discursivă extraordinară ce are loc „pe întinsele domenii ale rezervaţiei naturale de îngeri" povestită „chiar din lira îngerului Emil Brumaru".

Scanned with OKEN Scanner

Acreditarea poeziei

Un singur vers al lui **Grete Tartler** („Torţa din mâna mea dreaptă e chiar mâna mea dreaptă") a fost de ajuns ca să atragă atenţia asupra poetei, după ce a fost citat de Ştefan Aug. Doinaş. Acest vers emblematic transcrie asumarea unei atitudini de mare gravitate *ce transformă actul poetic, prin natura lui în mod fatal mediat de semnele aseptice ale textului scris, într-un act de trăire agonică directă.* Grete Tartler face parte şi ea din „noua generaţie" care „crede că poezia / e o sabie fără mâner / şi o apucă strâns de tăiş"; tentativa e aceea de *a suprima orice substitut interpus între eu şi real şi de a proba experienţa textualizantă liminară ca pe un autodafe voluntar.* Din moment ce poezia este o „scrisoare de acreditare", să vedem cu ce împuterniciri o învesteşte poeta care „descrie această-ntâmplare". Care „întâmplare" o priveşte chiar pe „poezie", în germinarea ei antropomorfică: „să-mi cresc doar imaginea vrută de mine, / cum creşte copilul în pântec. / Nimic nu se vede afară / doar un râu spumegând", corporalizându-se treptat în fiinţă individuală, având adică o formă vie, un corp al său ciuntit şi sângerând, căci, iată, ea se naşte chiar pe locul unde „chiar acum în valuri se zbate un tânăr", sau în vertijul iederei „spânzurate în aer", „de unde s-a aruncat de curând o fată / de şaisprezece ani". *Substituirea,* ce poate fi admisă aici are o singură traiectorie, punând eul (poetic şi existenţial) într-o relaţie intens-coparticipativă: „iar eu nemişcată privesc / graniţa dintre fiinţă şi devenire / urmele cariilor în lemn / picăturile sângelui pe zăpadă".

„Mâna" cu care scrie poetul se umple inevitabil de sânge, este făcută să sângereze sub „cuiul" bătut de real (sau de realitate) în „poemul mural" care odată scris, „pocnetul puştii se va auzi / dar cu mult prea târziu". Viaţa ca formă a existenţei cotidiene nu poate fi traversată

indiferent, substituirea către text făcându-se numai după ce s-a plătit „tributul petii de sânge": „O femeie vinde în piaţă / butaşii de trandafiri – / mâinile ei zgâriate / printre rădăcini şi tulpini care-nvie – / Ce culoare au? / Uite, asta! / şi-mi arată pata de sânge".

Poezia Gretei Tartler se desfăşoară imprevizibil, filtrată *printr-o* şi *într-o* alchimie subtilă; *mai întâi se „obţine" o stare entropică a realităţii, lipsită de orice intruziune lirică sau „metafizică", se „descriu" minuţios elementele benigne ale cadrului banal, ca apoi, brusc, realul să înceapă să se umfle, să se amplifice fantastic până când cotidianul se înşurubează în metafizic.* O astfel de poezie mi se pare „Călătorie de noapte" pe care o citez în întregime: „Trenul urcă uşor, în timp ce noi contestăm / metafizica. În compartiment intră un bătrân. / scoate pălăria de paie, lasă în jur / un cerc de umbră, desface / un pui întreg din hârtia ca pergamentul, / ne îndeamnă să-nfulecăm. / Un timp e tăcere. Doar când / înveleşte oasele toate la loc, / grijuliu, cu o minerală răbdare, / se-aude un foşnet. Şi-n vreme ce toţi / adormim, în noaptea difuză, / oasele păsării / se încheagă la loc, prind contur / printre pleoapele-ntredeschise mai văd / bătrânul şi pasărea şchiopătând / iar femurul subţire / ce-l aruncasem pe geam / la răsărit luminează".

Există în general la Grete Tartler acea evanescenţă a discursului venind dinspre o mişcare textuală abia percepută; în subteranele naşterii poemului se petrec speculare procesualităţi şi deturnări tulburi din care se iscă la suprafaţă doar craterele ameninţătoare ale literelor: „litera asta / necruţătoare, fluture negru / trecându-mi pe chip ca notele orgii – / mai deschid ferestre prin lucruri, să fugă / bemolii, păianjeni minusculi, trăind / pe seama respiraţiei noastre, făpturile / submarine foşnind prin oglindă..."

Corpul biologico-poetic se alege greu „din cloroformul de forme", după ce şi-a smuls „oasele" „din somnul de semne" şi începe precum o „săgeată" otrăvită „să se răsucească prin aer, / să mai scrie o linie de culoarea fierii". Scriitura este „o copcă de gheaţă" ce „s-a cicatrizat" „rană nevindecată din pieptul nostru", „mirosul ierburilor secerate", „o dâră însângerată-n obraz", „femeia care ieşea / pe înnoptate-n pădurea vecină, / se dezbrăca prefăcându-se-n lupoaică, / şi urla o vreme, ce mai urla!", deci o însumare de acte individuale de extremă violenţă, acte implicate în procesul poetic după cum am demonstrat altădată; ele derivă din sfera semantică a unor verbe cum ar fi: *a îngheţa, a răni, a zgâria, a*

Scanned with OKEN Scanner

spumega, a trage, a ascuţi, a secera, a însângera, a urla etc. Actul textualizării este actul „tăierii", al morţii violente în text („O poetă / îşi taie venele peste cupa de jad"), al gâtuirii („Brânduşa la gâtul meu cum mai pulsează") şi deşi programul acestei poezii pare să se revendice din altă parte, miezul ei de foc apare înroşit în lava textuală, ca şi miezul poeziei Angelei Marinescu, Ştefaniei Plopeanu, Marianei Codruţ, Martei Petreu, Magdalenei Ghica, Elenei Ştefoi şi altele. Scenariul poemului „Canton forestier" transcrie o tehnică textuală cu toate datele ei „obiective": se începe cu descrierea unui peisaj natural din care nu lipsesc mărcile bine-cunoscute („taie" „stivuiesc", „purpuriile corpuri", „mlaştină", „furnici") deocamdată exterioare oricărei intenţii; obiectivitatea aceasta latentă se răsfrânge subiectiv la modul potenţial în a doua strofă, unde mărcile textualizante devin ameninţătoare (călcâiul pregătit îl „muşcă şarpele, scorpionul"), pentru ca în a treia strofă să asistăm la *transsubstanţierea textuală propriu-zisă*: „Muncitorii taie arini, stivuiesc / purpuriile corpuri în mlaştină / viaţa continuă într-un nor de furnici. // Ce-ar fi să culeg mai multe răşini, / să-mi frec bine călcâiele / (de unde muşcă şarpele, scorpionul), // să-mi arunc ghetele, să mă înfăşor / pân'la genunchi în pasta nemuritoare: / de-acum pot să ard sau să merg peste ape!"

Tonul aparent *colocvial,* prozaicitatea discursului ca, de altfel, la toate poetele citate, disimulează surda combustie interioară, *răbufnind în bulboanele textului cu acele reziduuri lacaniene prin care se încearcă recuperarea realului.* Discursul Gretei Tartler are acea gravitate reţinută a unei arme încărcate gata să facă explozie după ce glontele cuvântului a împroşcat cu schije mortale „sângele hergheliei" de sensuri.

Scanned with OKEN Scanner

O stare entropică

În termodinamică, *entropia* ar fi o relaţie matematică exprimând acea degradare de energie, verificată cu regularitate în orice transformare fizică. În întrebuinţarea comună, folosirea acestei noţiuni cheamă în atenţie acea stare de dezordine ce ar sta la originea diverselor fenomene. Dacă ne referim la poezie, vom observa că aici acţionează un câmp vast de *tensiuni semnificante,* tinzând, în ultimă instanţă, să reducă la gradul zero principiul entropiei, pentru ca opera să ilustreze şi să impună *ordinea unei structuri irepetabile; în orice text devenit operă se iscă mişcări interne de la dezordine către ordine,* dar există şi aluviuni neutre ce dau posibilitatea unor operaţii combinatorii infinite.

Cred că **Daniel Turcea** pleacă în *Entropia* (1970) de la postulatul instituit al unei dez-ordini perfecte; numai astfel se explică toate acele incongruenţe heliadiste, activate spontan în structurarea discursului. După cum este cunoscut, Heliade are convingerea că poezia românească se afla, înainte de apariţia sa meteorică, exact în starea apelor primordiale pline de stuh şi bălării, adăstând nunta cu principiul organizator suprem, reprezentat de geniul său; de aici acea fascinantă voinţă de sistematizare (şi astăzi la fel de enigmatică!) a unui teritoriu entropic prin definiţie. *Heliade urcă muntele Sinai al limbii române spre a ne purta şi revela misterioasele table de legi ale poeziei.* Daniel Turcea pare a adopta şi el *ipostaza unui Heliade adolescent, probând din nou gradul zero al limbii poetice;* în mod curios, el se comportă ca şi cum limbajul poeziei nu ar fi traversat toate acele „avataruri" numite Blaga, Barbu, Bacovia, Arghezi, ci ar fi încă sub impactul aceleiaşi disponibilităţi adamice heliadeşti. Această ingenuitate (mimată?) face ca demersul său să devină important, chiar dacă va conţine toate acele impurităţi de lexic şi de sintaxă, caracteristice textelor unui *poet de*

Scanned with OKEN Scanner

încercare; în ariditatea arsă de Sahară sau în luxuria răsfățată a discursului entropic propus de Daniel Turcea, se poate intui o experiență textuală incipientă, în prelungirea unui Ion Barbu explicitat și trădat prin redundanța utopiilor lexicale dimoviene.

Conform principiului entropiei care implică ireversibilitatea fenomenelor naturale prin „degradarea" (pierderea) perpetuă a energiilor fizice investite, nici potențialul energiilor lingvistice (și discursive în general) consumate în orice act poetic, nu implică totdeauna un rezultat de paritate; de aceea, orice poet încercător risipește multă materie primă până să ajungă la omologarea patentului său liric. Și Daniel Turcea introduce (ca și Heliade) în *moara textului* tot felul de materii și materiale, fără a se jena de proveniența acestora, de cele mai multe ori exterioară domeniului poetic; formulele albe ale matematicii se țes adesea între formele unei dezarmante oralități, enumerările chimice (și alchimice) pigmentează versificări de un pitoresc necenzurat, imaginile cele mai șocante (și la nivel fonetic) se conjugă cu serafice sonorități imnice, toate acestea în *simultaneitatea ubicuă a unui discurs total ce vrea să absoarbă și să integreze poetic orice reziduu al realului sau al limbajului.* Cu această *metodă entropică* unde au loc cele mai bizare aglutinări lingvistice, poezia se naște imprevizibil, bolbotind lavă încinsă în acele *copci ale discursului* scăpat momentan de sub control și configurând pe neașteptate obsedante imagini ale mecanismului textual: „Stelele de genune cu populații ce / se mișcă și mănâncă în depărtări sonore / [...] / cu animale fosile amintindu-și medievala vale / e-atâta frumusețe în dislocări de cuburi / când sapă-n dura lege la depărtări de muzici peste amenințarea / materiei de crabi / cu umbre de chitină și de vânt de clești / când timpul alege-n plumb lumină cu îngeri matematici / [...] / și mandarini sorbindu-și alb iaz de timp / [...] / din viață și în viață privind / prin vegetații clare cu explodate chei".

În acest fragment pot fi citite toate semnele și procedeele textualizării, intuită ca *un proces cosmic de autodevorare și transgresare a realului;* aproape orice sintagmă („stelele de genune", „animale fosile", „medievala vale", „dislocări de cuburi", „materia de crabi", „vânt de clești", „plumb lumină", „îngeri matematici", „iaz de timp") devine din această perspectivă o *metaforă textuală* activată prin verbe textualizante ca „mănâncă", „sapă", „soarbe". Dacă menținem acest sistem de lectură, vom descoperi că în prima sa carte Daniel Turcea construia, aproape în fiecare poem, cu

Scanned with OKEN Scanner

o nepotolită imaginaţie, un autodafe textualizant. *Canavaua discursului se înroşeşte ca epiderma în rujeolă de puzderia simptomelor textuale* ce pot fi culese cu uşurinţă din orice poem sau din orice vers („din fructe-n fructe întâmplări măceluri", „e muşcătura serii animal la gâtul doamnei / rană sinilie", „un animal în lava serii nenăscut muşcase", „măceluri unse cu mirt", „cu nuci de sânge", „totul era o floare carnivoră imensă, „cu stele căzătoare distanţă ghilotină", „peisaje cu oameni în gură", „poziţii în reflexii în apă", „oglinzile vii şi mai vii şi mai vii", „muşcătura de sticlă a curbei pe cub", „dinţi de timp").

Extraordinar poemul „Copacul, principele şi oglinda", unde se tatonează pas cu pas căile intrării în nebuloasa labirintică a textului. Se coagulează violent topografia unor peisaje textuale începând chiar din primele versuri: „De jur împrejur totul devenise argintiu / de un argintiu pal cu zbateri / spre verzui şi violet / o iarbă rară a putut suge / Un copac şi-a întins crengile chircite de rană / întortocheată rana apusului / în fiecare soare de moarte".

Actantul liric are brusc o hohotitoare criză de nervi provocată de absorbţia în golul textului: „transfuzii dogorâtoare / de râs rostogolit pe-ntinderea alb-vineţie / de hohot prăbuşit în peştera / cu toate cristalele învelindu-te de n-ai să mai ştii / ce poate fi mai frumos / decât / orbitoarea lor strălucire / niciodată îndeajuns de goală / niciodată îndeajuns de aproape / încât pasărea roşie din cerul / respirându-ţi aerul în schimbul / aerului ei mai de sânge cu câmpuri de maci / risipite pe buze".

Urmează descrierea unui *personaj de text* în direcţia sugerată de Ion Barbu în poliedrica „Veghe a lui Roderick Uscher": „era mult mai frumos când începuse în camera / în care intra prin oglinzi / să-şi închipuie în negru aburind eprubete / tu între timp ieşiseşi pe lespedea albă subţire / de-a lungul sălii de armuri" cu toate rafinamentele unor uciderі şi otrăviri repetate: „eu / spărgându-ţi ferestre pe caii amari galopând / pe sub murii pustii / rădăcina întâlnea hidrargir / golul cuţit şi voalul tău aiurind"; apoi se conturează o capcană intertextuală: „şerpii sculptaţi şi de bronz au căscat / boturi coclite lunecând pe socluri sub uşi / şi marmura vie / castelul era acum o floare carnivoră imensă / viaţa lui pe oglinda cu vine subţiri / scurse roşii tulburându-se apele cu 3 sălcii solzoase şi 4 / corăbii arzând îndelung / [...] / cu ţărmuri retrase în ancore grele / doi ochi uzi sfărâmicioşi şi gălbui / părul îi devenise de săbii

Scanned with OKEN Scanner

lucioase / ca-n Wagner ca un giulgiu rece" ce va elibera agentul textual trebuitor („femeia din două tablouri fusese îndelung bănuită") spre a comite actul suprimării („mâinile tale subţiri / îmi caută parcă locul la ceafă între două vertebre"), adică operaţia ultimă de intrare în text. S-ar putea spune că acest poem reprezintă în buna tradiţie a *Jocului secund* o adevărată *lecţie textuală*. La fel, în „Dezastre" aflăm sugestia textualizării printr-o perpetuă reflexivitate şi auto-reflexivitate a elementelor combinate. Aici, întâlnim, înainte de Nichita Stănescu, opţiunea pentru *cub* ca topos absolut al auto-reflectării infinite a lumii: „Cubul să-şi cunoască oarba, cristalină / unitatea urii dintre, ce-l compun / drepte paralele planele opuse / frumoasa esenţă unde ele apun / fără să existe în afara lor fără a fi-n nici una dintre ele şi / ele-alcătuindu-l fără să-l cuprindă / şi-ntrepătrunse, fără să se-atingă / suprafeţe feţe uluind curburi / libere se-nchid libere şi-nchise / cuburi locuite locuind în cuburi"...

Acest „cub oranj" va fi explorat în alt mod de Nichita Stănescu, dar trebuie să arătăm că el reprezintă o *obsesie textuală permanentă* în poezia lui Daniel Turcea. Am încercat să ne aplecăm puţin asupra unor posibile sugestii textualiste ce pot fi decelate ca decurgând în primul rând din *poetica entropiei,* practicată cu bună ştiinţă („în cunoştinţă de cauză" ar fi spus Ion Barbu) de către poetul cu mers împleticit printre lucruri şi ochii nostalgici înghеţaţi în lacul textual al imaginaţiei sale premonitorii. Chiar dacă vor fi unii care să considere că această ipoteză de lectură îşi supralicitează premisele, voi replica, fără alte teoretizări, că Daniel Turcea este cu adevărat un poet important doar în volumul *Entropia.*

Scanned with OKEN Scanner

Gala intertextuală

Şerban Foarţă este în literatura actuală un descendent din stirpea rară a degustătorilor de texte „poveşti" (sunt obligat să recurg la maniera lui Ion Barbu!) îmbătaţi cu otrava perversă a incunabulelor împăienjenite în desişul ucigător al literelor (în)semnate în dese(m)nul originar; nu doar dintr-un simplu hazard local, autorul *Arealului* (Ed. Cartea Românească, 1983) dedică împătimit un *Eseu* poeziei lui Ion Barbu (Facla, 1980). Era firesc ca rafinatul exeget al *Jocului secund,* în pornirea-i de emulaţie idolatră, să continue linia barbiană în litera sa sacrosanctă.

Dacă Ion Barbu ar mai fi scris texte poetice, s-ar fi orientat, probabil, (după cum ne sugerează textul „Protocol al unui club Mateiu Caragiale", publicat în 1947) spre acest tip „filologic" de textuare, cel mai explicit şi cel mai la îndemână; mă refer desigur la *modalitatea intertextuală de a rezolva probleme de construcţie şi de in-formare a poemului.* Nu încape nici o îndoială, Şerban Foarţă posedă o vocaţie „filologică" înnăscută şi „protocolul" său poetizant este de cea mai elevată calitate; nu sunt deloc mulţi cei care să-l fi putut practica în această linie cvasimallarmeană după Ion Barbu la noi. Cel mai edificator dintre textele din *Areal* mi se pare „(romanul)" „Aventurile lui A. G. Pym" unde are loc o barbiană trăire în intertext înţeleasă ca o iniţiere mediată în „Marile mistere", astfel că *materia* celui mai mare autor de Text, E. A. Poe (dar nu numai el), este dizolvată (şi „topită") în retortele propriului scenariu poetic ce se naşte ca un comentariu parodic, se amplifică epic, adăugindu-şi elemente proprii, se autonomizează apoi treptat, pentru a finaliza unitar prin resorbţia întregului corp textual în albul pre-scriiturii: „(Icoana ce avem de Sine-i fluă / dar cât de albă căpitane Pym / ne-faţa ei ce face superfluă / această coală-n care ne topim!)".

Scanned with OKEN Scanner

Şerban Foarţă ştie bine (ca un autor de „texte" ce este) încotro să caute dâra textului, sau mai exact acea urmă reziduală care există ca „diferenţă" în *stare pre-textuală* şi aşteaptă doar momentul oportun al manifestării; aceasta poate fi o chemare sonoră, o provocare lexicală tautologică, o ocazie grafică minimă pentru a se forma, pentru a se autoforma, pentru a se trans-forma în scriitură autonomă. Poetul vrea să ne sugereze în mod just că nu există stare de „inspiraţie" pentru a amorsa poemul în materia discursului, ci *există doar starea de inter-textualizare; noi trăim inconştient înăuntrul ei, păianjeni minusculi prinşi într-o pânză gigantică fără de scăpare.* Toată dificultatea constă în a descoperi şi a explora *arealul textualizării.* De aceea, orice text nou născut se zbate ca Iona în pântecul devorator al altui Text. Astfel, în „7 privelişti levantine", poetul porneşte de la peisajul static din „Isarlâk"-ul barbian şi, ademenit de arcanele limbajului argotic balcanizant, se lasă furat de sonoritatea goală a discursului ce se derulează ambiguu şi luxuriant, după ce mecanismul textual a intrat în funcţiune: „Făceam comers din Deltă până-n Adrianopol / cu viguri de olandă cu (roşu) andrinopol / cu tulle cu crep de China cu aspru organdi / cu proviant efecte (cu ce nu te-ai gândi) / scoteam văpseluri scumpe din rădăcini de roibă / trăgeam pe la vechi hanuri şi ne feream de roibări: / picau din cer piraţii ca în vechime deus / ex machina lăsându-l mofluz pe homo reus / primblându-se pre mese ca la o promenadă / luându-ne la plecare vr'o galeşă menadă: / în vr'un serai copilă de suflet lui Allah aifi: / spre-apelpisirea norodului valah / (mai răzbătând şi astăzi dintru Yedikule / glas de cocon mai june / mai mic: „Tăticule!)".

Cele şapte secvenţe ale poemului excelează prin pura invenţie lexicală a materialului „brut" antrenat într-un act buf de sonoritatea pitoresc-turcită-orientală a limbajului, în prelungirea liniei Ion Barbu – Leonid Dimov. În sfârşit, poemul poate fi citit şi ca un fel de alegorie a „înecării", a „scufundării" realului, ce lasă loc unui flux vocalic, ca o aură muzicală – vag ecou al morţii (şi resurecţiei) lumii în *text.* (Aici am recurs la roadele mănoase ale inter-textualizării critice). Nu întotdeauna metoda pre-textelor poetice a lui Şerban Foarţă este uşor de urmărit; câteodată (ca de exemplu în „7 unisonete") procesul de inter textualizare este ascuns cu mii de pre-cauţiuni sub ermetismul limbajului fabricat cald, mustind de culoare proaspătă şi rumeguş de cuvinte, chiar acum sub

Scanned with OKEN Scanner

admiraţia auditivă nestânjenită a lectorului ce e ademenit şi făcut să participe la „comerciul" textual. Alteori se observă *provocarea textului (nu a realului) la text* printr-o îndelungă şi abilă operaţie de spiţerie lexicală; cel care a trecut eroic prin iarba de gheaţă şi foc a textului barbian reuşeşte fără efort să ne facă martori la naşterea artificială a discursului (a textului!), lăsat în *statu nascendi,* abandonat propriului aluat lexical şi urmărit cum se umflă, cum dospeşte singur în formele admise de regulile impuse ale speciilor poetizante. Şerban Foarţă este un gurmand cu faţa unsă de dâra cuvintelor şi a fonemelor ce-l asaltează fizic într-un adevărat vertij; omofonii, omonimii, sinonimii, sintagme rare, colorate de timp, neaoşisme, argotisme, cuvinte fabricate în fabrica proprie, cerute de „negoţiul" lexical, practicat dintr-un neînfrânat „oţiu": „...Că dacă / eu unul nu-mi îngădui (nici năzui) să neg oţiul / ba chiar îi beatific pre cei căror' negoţiul / cu smalţ-defuncte cratiţi rumeguş-lemn blond şpan / navale moaşte mucuri solzi-fluturi pandişpan / uscat li-i cum se zice (într-o limbă moartă) *procul* / noi practicam comerciul şi (dintr-un timp) şi trocul: / n-avea decât să facă cui i-era voia bişniţ / „in *nath*" „*in* cash" / nosotros dădeam cinci coropişniţi / vii (ambalarisite-n foi de lipan ca-n prişniţi) / pe-o ágilă lacertă (iar pe un guşter: triplu) / ca să avem la-ntorsul din zilnicul periplu / ce spânzura de clanţa uşii căpităniei portului: / mici preludii la arta agoniei".

Dincolo de aspectul anecdotic, „arta agoniei" poate fi aici efectul *reflectării* semnelor (monezilor) unele în altele, într-o mişcare browniană. Voi semnala că, la Şerban Foarţă, avem de-a face cu o *dublă reflectare;* pe de o parte este vorba de *reflectarea textului în text* prin procesul de intertextualizare enunţat ce stă la originea acestui mod poetic, iar pe de altă parte (şi aici începe originalitatea şi chiar creativitatea poetului) se observă procesul infinit de diseminare a cuvintelor unele într-altele într-o continuă refracţie de straturi sonore şi semantice. Fiecare din cele şapte secvenţe iniţiatice ale *Arealului* îşi propune să trateze după o didactică superioară modalităţi diferite ale poetizării. În „7 întrebări la *Cubul negru*" auzim un vaier auroral lansat în spaţiul lui Gutenberg de personajul de text ce ar vrea să părăsească *gala intertextuală* pentru o *ipostază automorfă:* „– Domnule e ora,-i strig / să ni se-anunţe în sfârşit / că la zări îngaimă aurora / şi că veacul nostru s-a sfârşit... / ...Că pe cer zoreşte aurora / şi că missa noastră s-a sfârşit..."

Scanned with OKEN Scanner

Există un stadiu al textualizării care presupune dispariţia oricărei determinări exterioare; dispariţia noţiunii de subiect ce se oglindeşte şi se recuperează în inter-text. Acest stadiu coincide, cum am mai spus, cu dispariţia noţiunii de *personaj* ca *figură antropomorfică;* nici măcar ca figură textuală, omul de carne şi sânge nu mai apare în poezie. Foarţă, pe urmele unui Ion Barbu de extracţie filologică, tinde către *impersonalizarea totală a actului poetic, transformarea acestuia în act pur, în simplă operaţie abstractă, în pură mişcare virtuală, lipsită de subiect, ca şi de obiect.*

În esenţă, *poezia intertextuală presupune şi o parodie „serioasă" a protocolului poetic;* discursul este aici efectul direct al unui alt text (făcut explicit prin mărci-martori sau rămas ermetic spre a ţine trează atenţia), printr-o operaţie ce cheamă în acţiune imediată *conştiinţa critică* a reflectorului (receptorului) care este invitat la actul pastişării, parodierii, rescrierii etc. Şerban Foarţă a avut impopularul orgoliu de a se lăsa în voia inter-textului, o moară hulpavă ce devoră orice pretenţie de *creativitate* (aceasta înţeleasă conform canoanelor esteticii romantice). Dacă nu se poate nega riscul asumat în această *operaţie secundă,* nu se pot nega, cu atât mai mult, singularitatea şi singularizarea acestui tip de discurs poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

O poetică a absenței

Despre **Vasile Vlad** am scris că este adeptul unui „lirism invers" „ce explorează şansele ironiei până la absurd"; trebuie să adaug că prin *Pedepsele* (1968) poetul era destul de avansat în preocuparea de a schimba limbajul, asimilând suprarealismul ca *metodă practică* în latura acelei experienţe pseudo-onirice, transformatoare a discursului în linia lui Gellu Naum. Abia astăzi, când avangarda istorică de la noi este omologată şi clasificată definitiv, se poate constata cum a reacţionat modelul suprarealist autohton asupra poeziei mai tinere; atâta timp cât a lipsit o minimă instituţionalizare a acestei puternice tendinţe poetice, s-au căutat influenţe în altă parte din pudori provincialiste impardonabile.

E ciudat şi semnificativ în acelaşi timp că Vasile Vlad a adoptat de la început, în contrast cu confraţii săi genialoizi şi redundanţi, statutul unui personaj şters, „un om fără voie" manifestându-şi prezenţa prin izolare şi retractilitate, adică prin *atributele absenţei.* Acum mai bine de zece ani, el putea fi identificat de la distanţă, apropiindu-se indiferent de Editura „Cartea Românească", însoţind ca o umbră fidelă silueta elegant-tridimensională a prozatorului Alexandru Ivasiuc ce, cu un aer vetust proteguitor, îl arăta cu mâna şi-l recomanda cu toată insistenţa persuasivă de care era capabil, mai mult ca o dovadă epatantă a „flerului" său într-ale poeziei, decât ca o recunoaştere loială a unei „egalităţi" artistice. Probabil că această aparentă „simbioză" a cuplului, de nedespărţit pentru un timp, i-a atras poetului acea curioasă lipsă de atenţie, fie din partea colegilor de promoţie, fie din partea criticii.

Prin *Pedepsele,* Vasile Vlad propunea un discurs postavangardist de o şocantă originalitate în context, conferită mai ales de *structurarea negativă* a datelor şi canoanelor poetice anterioare; *el de-structurează, de-construieşte,*

demolează, subminează, retractează acea stare inefabilă numită crocean (şi călinescian) lirism, printr-o asiduă şi corozivă cultivare a procedeelor „anti-lirice", aparţinând unei poetice a absenţei. Limbajul poeziei trebuie să se dezbare de scoriile oricărei retorici pentru a câştiga în autenticitate; de aceea, poetul, ca un măcelar cu „mânecile suflecate", se apucă să pipăie şi să trieze oasele poemului, permutându-i dintr-o eroare voluntară elementele arhicunoscute şi deformându-i sintaxa până la absurdul dicteului: „ În faţă am o sticlă cu apă. / În dreapta am o femeie care a învăţat de curând / să ţină o păpădie în mână, / să se uite la mine. / În spate nu ştiu ce am, / dar aud pe cineva sporovăind întruna. / În stânga, fotografia unui bărbat care citeşte ziarul, / în care scrie despre un ciclist / mort într-o singură etapă. / Rămâneţi la locurile dumneavoastră, / scrie pe un carton / agăţat de gâtul unui cocor obosit. / Îmi aşez picioarele, / pe unul din scaunele libere, / şi încerc să-i explic femeii din dreapta / că nu are nici un rost să plouă deasupra oceanului, / că eu am jucat popice / cu rotulele pe care le-am scos cu un cuţit din picioare, / că adresa pe care-am contat nu există, / şi ea afirmă întruna: / da, înţeleg, mă iubeşti, ăsta e un sentiment omenesc."

Nu este greu de descoperit aici persiflarea recuzitei tradiţionale de a gândi şi de *a face* poezia; în locul simbolurilor şi al metaforelor eclatante din poezia ce se scrie, Vasile Vlad adună „obiecte" şi cuvinte din cele mai banale, convocându-le la experienţa „amânată" a poeziei; toată chestiunea constă în a găsi acea justă perspectivă combinatorie, fie şi răsturnată, din care să se işte o nouă ordine semnificantă. Poezia nu se mai construieşte după legi imutabile, ci ea poate fi şi efectul de-construirii, al de-structurării, al unei coerenţe preexistente, conservate în structurile semantice şi semiotice ale limbajului; dicteul mai este simulat aici doar în virtutea obţinerii unor rezultate aparent suprarealiste. În realitate, deşi nu se observă imediat, *poetul lucrează conştient asupra sintaxei, căutând să-i distribuie noi conexiuni, noi posibilităţi de asamblare a discursului.* Au loc o concentrare a sintagmelor, o presare a lor în spaţii aproape imposibile, o eclipsare semantică şi o reducţie metaforică, nepermise pentru o poetică a lirismului inefabil, care toate împreună dau o nouă coerenţă, producând alt gen de poezie. *Această disimulare a pulsiunilor sentimentale (ce nu trebuie să lipsească din discursul poetic), această lipsă crispantă a destinderii, această absenţă continuă a ceva ce ne-am aştepta să întâlnim chiar în următorul poem sau vers, nu fac*

Scanned with OKEN Scanner

decât să afirme prin negaţie şi să potenţeze prin anticipaţie o stare manifestată doar ca virtualitate. Există în această poezie o implicită *arhitectură a golurilor* în care subiectul-păianjen ţese ascuns: „Un cuţit îmi smulge din piept / doar transpiraţia / Oho! privesc dintr-o curbă câteva bucăţele / şi îmi spun (da, la verificarea mădularelor / inima nu ştiu să lipsească) departe de propria mea / cenuşă crăpa-voi de râs. / Sângele tău scurgându-se către întunericul dens al rădăcinilor / mi-a lăsat doar sărbătoarea absenţei / şi de atunci, lăcrimând, / prin îndoiturile nehotărârii, şterg un păianjen la gură."

Deşi apar urme textualiste în această poezie, Vasile Vlad nu este un textualist, cum nu este nici un ironist obişnuit; mai degrabă se poate vorbi la el de un *impuls sarcastic, ca sursă originară a actului poetic.* Pulsiunile sarcastice care întemeiază acest demers se pot identifica la mai multe niveluri, de la substanţa viziunii ca atare până la tehnicile deformante ale sintaxei discursului. Astfel, *din orice sintagmă sau vers se simte restricţia voită faţă de metafizic, prin explorarea obstinată a unei identităţi anti-retorice, ancorate la priza unui eu comun, anti-sentimentul, ce este raportat direct la real, fără nici o ambiţie de transcendere.* Rezultă o poezie în alb/negru, anti-sentimentală, dar se notează concomitent dâra unei dilatări afective, mascată de grimasa vocabularului grotesc, poetul trăgând mereu cortina sintagmelor sarcastice peste avanscena interioară a discursului. Adeseori, acesta devine monoton, realizându-se prin mijloace puţine, de obicei prin forţarea sintaxei. Dar din schimbările la nivelul sintactic derivă un unghi inedit de vedere, o perspectivă deformantă şi deformatoare asupra discursului şi, implicit, asupra existenţei: „Mi-a trimis într-o zi, un măr cu urma dinţilor ei mici în coajă. Furcile revin până în marginea trupului. Simt oboseala. Urc o terasă în trepte. Mă pregătesc să mă aşez într-un jeţ năpădit de buruieni şi de muşchi. Să fiu eu în locul mâinilor mele ce repede-ar merge. Trag de corzile iederii, se aude un strigăt. Nu-mi rupeţi iedera de pe genunchi, nu-mi rupeţi iedera albă şi neagră de pe gât şi umeri, eu sunt Poetul. Trag de corzile iederii şi descopăr un om. Are chipul meu. Alerg prin oraşul pustiu, fug prin conductă, pe sub tarabe şi acareturi, pe sub statui şi arhive, înot prin puhoaiele de înecaţi şi fetuşi, prin meduzele Acheronului, fug pe străzi, prin odăi, prin somn..."

Tehnica aceasta, aparent urmuziană, este desigur post-avangardistă, nouă fiind atitudinea activă de auto-implicare în discurs a eului poetic,

Scanned with OKEN Scanner

substituit programatic celui existenţial; pe alocuri intervin oralităţi şi prozaisme, specifice registrului argotic (chiar licenţios), pigmentate fortuit cu elemente mitice: „O! taie-mă blândo pe burtă, doseşte-mi cu grijă / pleoapa pe-acolo – şi să nu-mi spui mie pe nume / de mint: / Hero nu ştie ce-i dragostea! / Pe Polux! iacătă ce mă jicneşte / şi înfurie / ca pe-un ipopotam / ca pe-o altă aia: / căci / Duminica ei! / stă ca tuta pe ţărm..."

Cu toată această penurie de mijloace şi de sensibilitate, Vasile Vlad este mai mult decât un poet minor; acest fapt iese în evidenţă la o lectură mai atentă: oricând i se pot antologa versuri întregi sau fragmente de vers: „Ninsorile care au nins, ditamai ninsori / ar fi pus golurile în pericol"; „nu face să te apropii de ultimul oraş / păstrat în formol"; „O, biată intensitate / de sânge, dar chiar de sânge / ni se tânguie trupul"; „ca o ferestruică în puterea gâtlejului / apare strigatul"; „Şi astfel dispar ciobuleţele dintre / lucruri, cu o nerăbdare blajină, parcă ameţite / de o veste din muchiile soarelui"; „un bărbat, fără să ştiu prea bine de ce, umblă / prin faptele / singurătăţii, eu de mine vorbesc".

Este vorba, după cum se poate constata din aceste câteva citate, de o *poezie secvenţială,* realizată pe suprafeţe restrânse, corespunzătoare unei poetici deduse din deformarea şi explorarea sintaxei.

Starea provizorie

În absolut, poezia poate fi considerată *starea provizorie a existenței* și acest lucru l-a intuit **Ion Drăgănoiu**, folosind fericita sintagmă pentru o selecție din poezia sa. Când spun în absolut, mă refer la scriitura ce conservă *urma* ființei, cea mai înaltă urmă cu putință în planul ontologic. Nu acesta este sensul pe care i-l atribuie Ion Drăgănoiu, sau, cel puțin, nu acest sens apare, în primul rând, după lectura textelor cuprinse în această antologie, intitulată *Starea provizorie* (Cartea Românească, 1984).

Nu am scris niciodată despre Ion Drăgănoiu fiindcă nu m-a convins suficient acest gen de poezie de notație în care tensiunea lirică nu ajunge încă să atingă *pragul de probă* că este diluată (și aceasta numai cu un moment înainte de a-l atinge cu adevărat) în distileria contorsionată a ironiei și a auto-ironiei. Lucian Raicu spune exact într-o cronică la *Scene de vânătoare* (un titlu realmente frumos) că „Ion Drăgănoiu scrie în continuare un bun comentariu al poeziei sale, care este ea însăși un comentariu, când degajat, când crispat". Cred că poetul și-a luat ca model, în linie autohtonă, discursul „povestit" al lui Mircea Ivănescu. Aici se cuvin însă câteva observații; Mircea Ivănescu se *povestește* pe sine *poetizând,* având conștiința tragică a propriei neputințe de a interveni personal într-un proces textual care-l scrie, îl descrie și-l povestește pe actantul liric în chiar actul scriiturii-lecturii. Cum am mai spus, el se vede *trăindu-și scrierea și scriindu-și trăirea* într-un act dublu în care aceste două fațete coincid, dând acel discurs monodic de ariditate grea de Sahară scrisă cu hieroglifele afectului demontat pe viu. Nimic, sau aproape nimic din toate acestea la Ion Drăgănoiu. Comentariul sau, „crispat" sau ironic, „degajat" sau sarcastic, nu depășește limitele (de cele mai multe ori) unei „autobiografii" fruste. Discursul relatează sec, aproape ca un proces-verbal,

Scanned with OKEN Scanner

evenimente sau întâmplări verosimile, comunicând în mesajul redus al prozei, ce se foloseşte cel mai des de procedeul acumulării cantitative a detaliilor, însetată să epuizeze realitatea printr-o asumare neutră în ordinea aspectelor fenomenologice. Priza auto-ironică nu reuşeşte să sustragă acest material de la impactul prozaic; mă refer la diferenţierea faţă de legile poeziei şi nu la *registrul prozaic*, introdus voit de către poet. Să citäm din „O dimineaţă ploioasă": „Dintr-un pridvor de lemn o femeie goală îmi face semn / de parc-aş pleca la război / şi n-o să ne mai vedem vreodată. / O blană de vulpe cam roasă, a unei mătuşi, / nu mă lasă să văd de ce m-am înflăcărat peste noapte. / Departe-n pădure un cuc ne numără stinsele şoapte, / numărătoarea iubirii cu şapte. / El nu face greşeli gramaticale niciodată. / E devreme de tot şi-am plecat pe furiş. Dacă se află / femeia cu blană de vulpe va fi lapidată..."

Cam până la acest nivel se ridică în general barometrul liric, deşi poetul susţine că „în ceea ce mă priveşte, aud din ce în ce mai tare / mărşăluind legiunile interioare". Tocmai aceste „legiuni interioare" lipsesc din poem, ceea ce face ca discursul să devină „alunecos", „imposibil", căci tot ce se comunică este deja ceva previzibil şi expresia mânuită cu multă uşurinţă („Uşurinţa mă sperie. De a mânui cuvinte") nu reţine atenţia la lectură, nu se transformă în *dâra* poemului, ci este o mimare exterioară a acestuia. Pentru a locui casa poemului este necesară captarea acelei tensiuni maxime prin care să faci să vibreze energiile verbale implicate în actul textual. La Ion Drăgănoiu, despre care nu se poate afirma că nu este un poet autentic (desigur, se simte că este vorba mai mult de o aspiraţie de a trăi în spaţiul poeziei, aspiraţie care, prin mimare continuă, se transformă treptat în realitate), materia alunecoasă a discursului nu se coagulează în expresia memorabilă a unei scrieri, ci se întinde laxă precum o aluviune scăpată din matcă, părăsită şi lăsată să se absoarbă anonim în pliul deşertului. La lectură, textul se diluează în manşonul de aer al oralităţii, existând doar atâta timp cât are loc lectura concretă; dacă intenţia poetului se reduce la atât de puţin, acest discurs deţine mărcile (la nivelul semantic şi formal) poeziei minore: „Copacul acela în care atârna cineva spânzurat şi sângele / care picura pe capota maşinii mai întâi şi care şiroia / mai apoi pe scările unui bloc înalt şi maşina încercând / să iasă dintre ziduri, izbindu-se şi neputând şi lumea adunată... Ce / s-a întâmplat? N-am nici o vină. O iubeam foarte mult. / O iubesc foarte

Scanned with OKEN Scanner

mult. N-aş putea să-i fac rău. Nici în gând. / Curând lumea se împrăştie. Se spărsese o ţeavă. / O aortă. / Nu era nimic grav. Tineri instalatori o reparau migălos. / De ce-ai venit? mi s-a părut că aud. Neputincios, am / strâns mâna / în pumn, pregătindu-mă să lovesc, răzgândindu-mă. / Pentru că o iubesc, şoptesc. Treceam prin faţa geamului ei / doar ca să aud pianul plângând. Mă mulţumeam / cu puţin. De ce tocmai mie să mi se întâmple întâmplarea / din vis? Nu există nenorocire mai mare decât necunoaşterea / limitelor pasiunilor noastre. Aşa scrie în Te King, aşa stă scris / în Cartea Virtuţii."

Aceste „versuri" pot fi rezumate astfel: o stare de sentiment comună este împinsă spre confesie de către un accident şi concomitent are loc povestirea acestei confesii în limbajul unei sincerităţi dezarmante, finalizată în discursul moralizator. Expresia nu decantează materia verbală, ci se lasă în voia aleatoriului. Poezia ca stare provizorie a existenţei devine, de fapt, existenţa ca stare provizorie a poeziei, căci medierea între existent şi poetic nu s-a terminat şi ne aflăm încă în acea stare ambiguă când confuzia programată poate naşte iluzia poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Proba liminară

Ceea ce se observă la **Angela Marinescu** ca un lucru nou este principiul fiziologic al condiției feminine, asumat ca limită absolută a demersului scriptural și existențial. *Limfa* și *sângele* polarizează, ca toposuri fundamentale, sistemul limfatic și sangvin al poeziei, ce se decantează dezordonat din retortele unei *senzualități morbide,* debordând dincolo de falsa pudicitate a poeteselor care cochetează sprințar cu o biografie a simțurilor, de cele mai multe ori artificială. Angela Marinescu nu voiește să trișeze aici unde nu se poate trișa și cu o programatică violență *face vivisecție la rece pe corpul pulsând de energii vitale, pe propriu-i corp și pe corpul poemului.* Ea se înscrie, desigur, păstrând toate acele elemente diferențiatoare, pe linia unei Elisabeth Browning sau, mai recent, a Sylviei Plath, în acea categorie de poete ce transformă discursul *într-o experiență agonală, ca probă liminară între trăire și expresie. Actul lor se propune ca dâră materială mediatoare între experiență și scriitură sau ca urma corporalizată a unui text (meta)fizic în care ființa este înscrisă (țesută) ca fibră biologică și scripturală în mod simultan.* Gestul suprem ce se poate imagina prin intermediul unui discurs fatalmente *mediator* este chiar acela de *a apropia cât mai mult posibil existența de scriitură, de a transgresa această mediere străină și alienantă, de a o constrânge să se reducă la minimum, să se șteargă și să se topească în actul rostirii prin / peste cuvinte, care nu trebuie să mai fie un vehicul pentru a transporta sens, ci chiar sensul în starea plasmatică,* placentară, șiroind de sânge ca acel foetus ce se smulge din întuneric prin țipătul sfâșietor al luării de cunoștință cu propria-i naștere. În *Blindajul final,* Angela Marinescu imaginează nașterea grea a poemului, într-un vârtej material antrenând sânge, carne, lumină; poemul se „naște" însă ca o „rană" în „creier", fără a fi nevoie să mai palpeze „pântecul subțire de mătase" al embrionilor încă umezi de lichidul

amniotic: „Creierul meu în / creierul tău / îmbrăţişat / să te sfârteci pe tine în sângele cuvintelor / singura mea rugăciune este actul".

Este evident că poeta se comportă polemic cu o întreagă tradiţie a poeziei feminine. Actul iubirii, consacrat de toposurile unei game de sentiment previzibile, suferă, astfel, o mutaţie ascendentă; discursul amoros e „floare abisală" ce „creşte în sexul creierului", nu mai este efect al pasionalităţii eruptive, ci o cauză controlabilă, descoperită chiar în actul producerii acesteia, *nu mai este un corp separat de sentiment ci este chiar corpul sentimentului.* Acum nu „instinctul", ci electronii creierului obţin acea reacţie tropică numită „iubire"; aceştia trasează canalele pe care circulă limfa şi sângele, în absenţa cărora n-ar fi posibile nici „forma", nici „viaţa". „Cuvintele" doar înlesnesc o lectură posibilă a acestui gen de existenţă, de infra-existenţă: „În preajma mea aceste cuvinte însorite / dar de gheaţă, ele sunt ceea ce numesc / efort existenţial, esenţă. / dincolo de ele vidul / dincoace de ele vidul / între ele vidul. // singură cu mine însămi / în faţa tuturor lucrurilor / ce şi-au recăpătat forţa de a fi."

În *Sânge albastru,* limfa placentară se extinde enorm, plasmă cosmică în care se scaldă toate, elemente abstracte şi concrete, „mână" dar şi mângâiere, „ochi" dar şi privire, pulbere dar şi stea. Nici în *Blindajul final* nu există poem din care să lipsească *dâra roşie a sângelui;* un „jet de sânge" cosmic naşte în arcanele propriilor protuberanţe fluidul ce ţine în „compromis" viaţa şi poezia; dincolo de acesta nu se poate concilia „amestecul", nu se poate scrie *textul* altfel decât în „sângele luptei cu mine însămi". Discursul este o probă continuă în care au loc *ruperi, sfâşieri, fisurări, tăieri* de materii, de organe vii, de sentimente, de raţiune („creier"); înăuntrul acestuia se petrece *o explorare avidă a spaţiului interstiţial dintre semne (cuvinte) şi existenţă* care nu mai reuşesc să se instituie reciproc în acea coeziune dorită, dincolo de orice mediere alienantă, ci se izolează în „bătăliile frigului": „Bătălii de frig, frigul pătrunde printre ochi. / frigul te loveşte între ochi. / mască. mască din carne peste carne. / tremur. tremur şi vibraţia răspunde în afară. / vibraţiile solare, păienjeniş, crâng strâns / răsturnare. Sun-Ra. o Sun-Ra soarele şi soarele / şi mişcarea aceea pe care nu o pot numi. / smuls sunetul şi smulsă urechea şi trupul ridicat / peste lespezi de plasmă. cuvinte în care mă pot îngropa. / legănare. apoi nebunia. vin şobolani orbi. / agenţii. genţiane. blânde flori. clinchetul. / toată lumina este înafară. în mine este doar întuneric. /

Scanned with OKEN Scanner

libertatea este în afară. În mine există doar obsesia / libertăţii / natura este în afară. în mine există doar creierul. / iubirea este în afară. în mine există doar semnul morţii, bisturiul şi precizia / şi dacă dintr-o sete fără margini / vreau să ridic braţul deasupră-mi / îmi sacrific / braţul."

Actul poetic nu poate fi deci total; *rămâne mereu ceva ce scapă, ceva în minus şi în plus în acelaşi timp*, pe *care textul nu-l poate constrânge să intre în formele vide, nu-l poate textualiza şi groaza, spaima, angoasa existenţei vin din această neputinţă repetată de a sili realul (interior şi exterior) să se manifeste, să devină pipăibil, să fie.* Astfel, poezia propune o *exorcizare a realului,* cea mai gravă şi mai angajantă din câte există; se întâmplă perpetuu o „descărnare" a materiei şi a discursului (cuvântului) sau, mai exact, a materiei discursului pentru că „nici un cuvânt nu are acoperire" şi poeta, deşi ar dori, nu poate să fie „acoperită de cuvinte". Ea are o rostire sincopată, fiind o sacerdotessă a actului de *in / formare poetică* a existenţei, o Pythie ce interceptează spaţiile pure, virgine ale discursului; totul se realizează printr-o concentrare extremă şi o sincopare studiată a sintaxei care are drept obiectiv producerea de sens în plus: *cu cât este mai strunit firul discursului, mai strâns, mai ţintuit în punctele aşezate aparent arbitrar între cuvinte şi sintagme, cu atât încordarea lecturii se pliază către o comunicare mai profundă, dincolo de dâra expresiei, îndreptată spre acea vitalitate pulsatilă a naşterii discursului, în zona rarefiată unde cuvintele nu sunt decât forme goale, ciocnindu-se friguros ca să producă sens.* Poemul sau scrierea poemului se transformă, ca şi la Nichita Stănescu, într-o geneză sângerândă a discursului şi a lumii în mişcare simultană. Intensitatea operaţiei poetice nu iese imediat la suprafaţă, fiind sugerată de fluxul coagulant al rostirii (scrise), similară unui act violent de tragică „scoatere a ochilor": „ochii mi-i scot cu grijă / şi sângele de s-ar duce singur. / geometrie a vieţii. / nimic nu are formă. / forma e fisura. / sunt plină de fisuri."

Poeta oscilează astfel *între existenţă şi cuvânt, încercând să exprime fisura formei propriului eu ce se identifică brusc cu textul lumii înscris în întunericul fiinţei ereditare;* tentativa sa nu este singulară adăugându-se efortului de radicalizare a comunicării poetice, posibile astăzi în etapa experimentalistă probată şi suportată mai ales în acest domeniu de semne.

Există însă un *ermetism* construit al discursului Angelei Marinescu pe care-l semnalez în treacăt. O sintaxă contorsionată, prelucrată la „roşu" se putea depista în acest sens şi în primele volume. Cum s-a văzut şi din

Scanned with OKEN Scanner

citatul mai lung oferit mai înainte, din când în când poeta simte o inexplicabilă tentaţie de a încărca poemul cu aluviuni oraculare sugerând o direcţie orfică neaşteptată; liminaritatea irepetabilă a rostirii nude, sobrietatea actului ce se comunică în sine ca rostire intensă a gestului şi a cuvântului direct, nemediat de nici o simbolistică, exclude însă asemenea inserţii, incongruente cu puritatea iniţială a discursului. Simbolurile ce apar sunt, probabil, întâmplătoare relicve ale unei tradiţii constrângătoare, dincolo de dorinţa şi voinţa poetei. Este deci acesta un *mod* al scrierii de a fi comandată de o anumită tradiţie. Oricum, prin duritatea bărbătească a rostirii, prin sintaxa sincopată şi prin teritoriul textual traversat, Angela Marinescu este ea însăşi inauguratoarea unei tradiţii noi în poezia feminină actuală.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Metoda cârtiței

Textul poetic de după avangardă se autoscrie în procesul dublu al practicii semnificante, autoreflectându-se neîncetat pe sine pe tot parcursul scriiturii: poetul post-avangardist nu mai este preocupat obsesiv să simbolizeze ceva pe axa paradigmatică, ci el coboară în plan simbolurile de profunzime ale poeticii tradiționale, integrându-le în text ca elemente comune (hieroglife) ale producerii textuale.

Metoda textualizării înțeleasă ca desfășurare poietică este astfel foarte aproape de *metoda cârtiței,* cum inspirat își intitulează **George Alboiu** câteva secvențe din volumul *Aventura continuă* (Eminescu, 1980). Conform acestei metode, *poezia se face undeva, subteran, este un flux și un reflux simultan de aluviuni semnificante ce se autofigurează apoi la suprafață în litera înnegrind albul paginii.* În mersul ei pe dedesubt, cârtița scrie dâra unui text continuu, care rămânând în permanență *ascuns,* incită cu atât mai mult imaginația lectorului. Integrându-se el însuși textului scris (corporalizat) cu corpul propriu, printr-o absență aproape totală din lumina zilei (albul paginii nescrise), acest animal straniu *săvârșește conștient gestul autosuprimării ca subiect sau agent al scriiturii,* deziderat suprem, după cum e cunoscut, al practicii semnificante.

Iată că, după ce și-a construit cu mult sârg un spațiu poetic propriu de extracție metafizică (concentrat în simbolul *Câmpiei Eterne),* prin care a impus o *viziune* lirică în direcția post-expresionistă, George Alboiu încearcă să se elibereze, după o lungă pauză de sedimentare, de tirania simbolului inițial arhi-devorator, voind cu tot dinadinsul să se înnoiască, în această „aventură continuă". Orgoliul unei asemenea încercări se structurează textual și mitic (cum era de așteptat) în actul simultan de simbolizare și de des-simbolizare: „Eu sunt Iona cel vărsat de balenă pe

malul mării / înghiţit pentru micimea mea şi vărsat din dispreţ / pe malul mării cu fruntea acoperită de fiere. / Eu sunt Iona care voi mânca balena, o voi comprima / la mii de atmosfere ca să-mi încapă-n gură, / o voi face după măsura mormolocului, fiul broaştei, / o voi pune să înoate într-o cană şi să orăcăie, / o voi băga în aceeaşi frază cu un papagal / şi o voi învăţa să-mi repete numele: / Iona, Iona, Iona..."

Lectura concomitentă scrierii acestui text ar putea fi următoarea: poetul, sau emitentul liric, se află iniţial în ipostaza simbolizantă a lui Iona închis (înghiţit) de simbolul Câmpiei Eterne (balena biblică); el este „vărsat din dispreţ pe malul mării" (textului) „cu fruntea acoperită de fiere" (cerneala literei). Renunţând deci la transcendenţa condiţiei sale, se încumetă curajos să textualizeze acest simbol anihilator („voi mânca balena"), comprimându-i volumul şi reducându-l până la dimensiunea grafică a mormolocului (o sugestie a hieroglifei, a literei). Acest simbol hegemon va fi transformat astfel într-un semnificant comun, (smuls din transcendenţa sa), făcut deci apt să participe („băgat în frază cu un papagal") la producerea infinită a textului. Deschizând noul volum de poezii cu o asemenea „auto-lectură" a simbolului terorizant al Câmpiei Eterne, George Alboiu va tenta cu aproape fiecare poem din carte tot atâtea încercări de constituire a textului, fie ca act de scriitură autoreflectantă, fie ca act simultan de lectură; este vorba de un *proces dublu în care textul înaintează în măsura în care se scrie şi se auto-lectureză concomitent.*

Scăpat de sub teroarea simbolului-balenă, poetul se va destinde la modul textualist: „ca eschimosul, stau nemişcat ceasuri întregi / lângă copcă / pândind cuvântul / care vine de sub gheţurile oceanului social / să respire".

El pândeşte acum „cuvântul" (semnificantul liber) şi nu se mai supune structurii ierarhizante a simbolului. „Oceanul social" desemnează limbajul comun în care înoată materialul semnificant. În „Metoda cârtiţei" aflăm starea de imersiune permanentă a poetului, refractat şi reflectat în apa socială a textului: „Finele ceţuri umane – îngerul de pază mesei artistice. / Intoxicat cu fericirea versurilor sale poetul priveşte / cum cad frunzele toamna ca lipitorile sătule de sânge / de pe coastele calului gonit de muzica galopului său / prin apa verde a bălţii. Plin de muzică intră calul în / baltă. Pe marginea râului într-un bloc de zece etaje / stau la ferestre zece generaţii şi se uită. O tristeţe meta / fizică s-a

Scanned with OKEN Scanner

aşternut pe ferestre şi riscă să le cuprindă / şi faţa dar cu ochii spre râu ei îşi vor aminti până / noaptea târziu muzica flămândă a acelui galop."

Dar cum putem constata uşor, reforma acestei poezii este încă în faza de tranziţie pentru că elemente textualiste sigure coexistă cu tot atâtea metafore şi simboluri, disputându-şi aici prioritatea în ordinea valorizantă. Efortul lui Alboiu de a se scutura de scoriile acelei retorici metafizice, măcinând prea adesea în gol, este demn de toată atenţia. Între atâtea încercări de restructurare a discursului, însăşi mai vechea metaforă simbolizantă a „Câmpiei eterne" este reluată şi forţată să se transforme într-o *metaforă textuală:* „În ziua de 23 iulie două mii şi ceva / Între două gări pe câmpie / toţi călătorii trenului 0987654321 / au tras alarma / S-au dat jos şi / femei, bătrâni, copii, adolescenţi / s-au zbenguit prin porumburi / Nu se ştie / de ce".

„Jocul" acesta fără explicaţie al „călătorilor" figurează chiar procesul textualizării în care semnificanţi diferiţi se scriu şi se rescriu într-un circuit integrator, prin lecturare şi auto-lecturare continuă, fără a fi supuşi unui semnificat aprioric; acesta (semnificatul) apare *a posteriori,* după ce textul a fost scris.

Prin *Aventura continuă,* poezia lui George Alboiu începe să se răsfrângă treptat asupra ei înseşi; actul creator este astfel strunit (nemaifiind o proliferare necontrolată de metafore simbolizante), reîntorcându-se asupra resorturilor sale intime şi reflectând, „teoretizând" chiar, asupra posibilităţilor poieticului de a se autogenera.

Scanned with OKEN Scanner

O poetică aleatorie

Modul oarecum diferit de *a face* discursul poetic al lui **Constantin Abăluță** nu a scăpat în general criticii; s-a spus că, în textele publicate, poetul mizează pe *resursele limbajului* în cumintea tradiție suprarealistă. Nu întâmplător în *Poezie și generație* afirmam că C. Abăluță „practică o poezie de limbaj cu pretenții vizionare".

De la *Piatra* (1968) la *Erezii* (1985), se poate urmări fără dificultate cum s-a constituit și manierizat această modalitate nu tocmai originală ce se revendică exclusiv de la o poetică aparent „eretică": atent observator tehnic al *relațiilor de limbaj* ce întemeiau discursul avangardist, C. Abăluță a fost de la început un bun receptor și difuzor al acestora; dacă se adaugă faptul că în 1968 „genul" acesta de a poetiza nu își afla un prea larg spațiu „congenerațional" (am forțat folosirea acestei sintagme pentru a indica apartenența la plasma expresivă a celei de a doua promoții), se poate deduce ușor că poetul era un „eretic" printre ceilalți componenți ai generației sale. Ce se constată însă la o analiză actuală a poeziei din *Piatra*? Da, poetul poartă „stranietatea" de a avea două „ombilice"; pe de o parte, în planul expresiei, se delimitează acut de alte forme structurante căutând să mimeze fragmentarismul abrupt, lipsa unei coerențe narative a discursului, ruptura acelei logici exterioare a sintaxei poetice, totul făcut pentru a atrage atenția referentului spre domeniul poeticului (dezobișnuindu-l brusc de contactul cu oralitatea facilă cultivată de cei mai mulți „luceferiști" – e vorba de fosta colecție „Luceafărul" a Editurii Tineretului), în încercarea benefică de a promova ideea că poezia trebuie căutată dincolo de prima impresie leneșă, dată de impactul cu un text oralizat și nu scris; C. Abăluță nu se lasă impresionat de lipsa totală de aderență a poeziei sale la un public neformat încă de critică pentru a

degusta subtilitățile scriiturii. Din această situație se iscă excrescența celui de al doilea „ombilic" al poeziei din *Piatra*: la nivel conținutistic poetul se atașează *obsesiei vizionariste* curente, construind un vast poem al amenințării interioare și al înfriguratelor așteptări ancestrale; fluxul dicteului conturează o atmosferă apăsătoare din care se ridică relieful artificial al unor exoduri obscure mărșăluind într-un vid apocaliptic: „Ne dor pe toți picioarele cum am umblat / prin carnea mamelor. Și o rază / ce ne scutește să spunem vreo vorbă. / Pământ cu gușe putredă de lună. / în cheagul catedralelor ne-am cuibărit, / supuși dezastrului prea blând dar încă blând / și orbi dospim / întoarcerea oceanelor. Piatra ne simte / în marginile ei pielea-ncordată".

Totul este evident convențional, dar *tensiunea poemului crește chiar din cazna sisifică a discursului de a se constitui viu pulsând de sânge,* cu toată diformitatea anunțată; corpul poeziei se află chiar în contorsionarea și calcifierea formelor neaglutinate. Același aer mai mult vaticinar decât vizionar se prelungește cum era de așteptat în *Psalmi* (1969) unde regăsim toată foșgăiala nediferențiată a elementelor primare și biblice din *Câmpia eternă* a lui Alboiu, strunită în cheutorile unei alte sintaxe poetice: „stau în întuneric e vară / eu merg pe malul lacului eu mor / mărunțișurile nașterilor noastre / sunt copacii și caii și casele / albe încercând să ne încredințeze / că fapta aceea grozavă s-a petrecut / aievea și ne putem lovi / de tot ce-a mai rămas și luna / ne va găsi străvezii între zilele noastre / pentru a trece prin supliciul pietrelor /mai departe".

Aglomerarea lexicală, aproape mereu identică, umple spațiul grafic al paginii fără a polariza în granulele ambigue ale discursului vizionar. Singura achiziție sigură este tehnica destructurantă a colajelor lexicale ce va fi exploatată cu rezultate surprinzătoare în următoarea carte *Unu* (1970). Aici, suprarealismul în linia lui Virgil Teodorescu și Gellu Naum devine programatic; de aceea, cred că aceasta este cota maximă atinsă de discursul poetic al lui C. Abăluță: dispar arabescurile de sorginte vizionaristă și se capătă o anumită nonșalanță și naturalețe a spunerii, uneori ironică, uneori ludică în direcția post-avangardismului cultivat peste un deceniu de promoția în blugi: „departe unde ești părul tot negru / tramvaiele te duc cobori mergi prin zăpadă / te-ntorci acasă seara obosită / cotrobăi prin sertare în bucătăria umedă / apa are formă de mănușă / degetul arătător e plin de lacrimi / vecinii au un gând de aur / câinele latră dați-i săpun / singurul nume".

Scanned with OKEN Scanner

Dar, ceea ce îl diferenţiază pe Abăluţă de ultima promoţie ar fi tocmai lipsa de distanţare istorică faţă de metoda suprarealistă, asumată doar ca o lecţie bine învăţată de un elev tocilar. Că lucrurile stau exact astfel se poate constata din materia oferită în partea a doua a cărţii (ce cuprinde cam două treimi ca întindere) unde autorul îşi încearcă virtuozitatea în proză imitând desăvârşit textele unor Gherasim Luca şi Gellu Naum. Prozele sunt excepţional scrise; C. Abăluţă ştie să folosească bine mijloacele şi situaţiile scenariului oniric suprarealist, pictând enigmatice întâmplări în spaţiile realului metafizic în maniera italianului Giorgio de Chirico. Această manieră uşor ermetică va fi continuată mai recent în proză de către Matei Vişniec ce-şi află astfel un precursor în Constantin Abăluţă.

Cu ultima carte intitulată *Erezii* (1985), poetul a dat la iveală riscurile iminente ce decurg din frecventarea industrioasă a unei poetici aleatorii, întemeiate pe simpla îndemânare combinatorie; programarea „prozaică" a aglomerărilor de cuvinte rămâne amorfă şi *nu se iscă acea oarbă necesitate, a împreunării virginale a cuvintelor în casa poemului:* „Foarfeca nu e acolo / unde ai pus-o ieri / şi ghimpii îmi sorb sângele / neriscând decât ca pânza / trupului meu să zboare departe şi semiţele s-o însoţească / Ne spui cuvinte pe malul unei ape / şi te apleci până vin ţăranii cu caii / şi lasă sacii în umbră / răniţi scoşi din luptă / alungaţi-i deci pe toate potecile / şi din vie să izbucnească soarele".

Este vorba doar, după cum se observă fără prea mare efort, de confecţionarea unor conglomerate de materiale verbale, abandonate liber în conformitate cu metoda „delle parole în libertà" a lui Marinetti. Metoda aceasta nu mai poate da astăzi aceleaşi rezultate poetice, aparţinând istoriei literare; chiar dacă-l parafrazează pe Nichita Stănescu la tot pasul, se descoperă imediat că poetul fabrică prea uşor deşeuri lingvistice pentru o eventuală poetică aleatorie fără ca *energiile discursive să se înşurubeze strâns în economia poemului,* comandată de o coerenţă interioară inextricabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Inima de platină a poeziei

N-am scris despre **Marius Robescu** în *Poezie şi generaţie* din motive subiective; mi se părea prea apropiat fizic ca să pot să mă *apropii* cum trebuie de poezia lui. Studenţi fiind în acelaşi an, am trecut, cred, şi prin grupa lui, dar *nu ne-am întâlnit, el manifestându-se încă de pe atunci distant, taciturn, secret.* Omul a plecat la fel de secret şi iată-mă rămas cu o datorie grea.

Răspunzând la ancheta „Cum am devenit poet" *(Caiete critice* nr. 3–4, 1983), Marius Robescu ne spune cum şi-a format „crezul" poetic, conştientizat târziu, înainte de a publica *Spiritul însetat de real* (1978), de două evenimente: vizionarea unui spectacol de Grotowski în Polonia şi citirea unei „colecţii de hai-ku-uri". Nu se putea o mai exactă situare în interiorul propriului demers poetic. Citez pentru edificare: „Ceea ce voisem mi se păruse numai că vreau, iar ceea ce voiam pricepeam că nu ştiu încă. Puţinele cuvinte ale unui hai-ku sunt *reale* (s.a.). Însufleţite adică de o viaţă pentru mulţi secretă, o viaţă scânteind dinăuntru ca şi în cazul unui arbore, al unei pietre etc. *Cuvinte vii. Or, dacă e ceva viu în cuvânt, în orice obiect, e frica de mutilare"* (s.m.). Cu această ocazie, el îşi exprimă totodată „admiraţia irezistibilă" pentru acel Bacovia descoperit „mai ales" în „acele versuri singuratice", în „acele cuvinte izolate, nepregătite de nimic şi neurmate de nimic" ca nişte *„fiinţe* triste care păstrează asupra lor *suflarea* poetului". Se poate înţelege de aici că *„realul" lui Marius Robescu trebuie căutat înăuntru şi nu în afară, în acea viaţă intimă pe care cuvintele o ţin secretă din „frica de mutilare"*; există semne (cuvinte) izolate „scânteind" în singurătate, borţoase de vitalitate ca pietrele şi ca arborii: acestea corporalizează prin „suflarea poetului" care este singura „reală" în „ecuaţia" textualizantă. *Spiritul poetului „însetează" deci după realul lăuntric,*

singurul în stare să comunice autenticitatea defensivă a ființei care este concomitent și autenticitatea poeziei; real este ceea ce este *viu* (dincolo de aparența tautologică), nu ceea ce este concret, ceea ce este „respirat" de „plămânii tragici" ai subiectului poetizant. În acest sens, operația de textualizare nu mai este doar o problemă de *tehnè,* ci aceasta devine una acut *existențială;* „acordul cu lucrurile" nu are loc altundeva decât în propria ființă: „m-am trezit curentat de seve / verzi lăstari îmi izbucneau dintre degete / în toate direcțiile / șoptea în mine un glas / în timp ce acul de busolă din piept / își înteța veșnicul tremur", iar înhămarea la „sania grea a poemului" are un „efect destructiv" întors „asupra poetului însuși" chiar dacă „Aproape fără să ochească / poetul nimerește drept în vârf / firul de păr pe nume realitate / și-l despică în patru petale".

Din această răsfrângere reciprocă între actul poetic și actul existențial ia naștere *discursul oximoronic* al lui Marius Robescu, sugerat subtil ca manifestându-se în tăietura fină ce desparte polii antinomici ai sintagmei *inimile de platină.* Cum se știe, platina este un metal prețios, alb-argintiu, dur, foarte greu, ductil și inoxidabil (am citat din dicționar), iar inima este acel obiect fragil, identificat de obicei cu inefabilul barometru al sentimentelor. *Inima de platină a poeziei,* în aparența referențială imediată, conduce la o poetică anti- sentimentală; orice negare în materie de sentimente implică însă doar o ocultare temporară a unei *afirmări afective intense,* ținute ascunse din teama de „mutilare", altfel spus, dintr-o *rezervă funciară de puritate caracteristică naturilor poetice profunde.* Trăirea pură, deznădăjduită, irumpe până la urmă, fără putință de a fi frânată de grila egalizatoare a textului, căci „fulgerul deznădejdii topește / până și inimile de platină!". Semnul exclamării, foarte puțin admis de economia severă a paginii lui Marius Robescu, divulgă involuntar, atunci când apare, *pulsiunile afective* ce întețesc „tropotul vieții" și implicit pe acela al poeziei, topind orice aluviune sau intruziune care nu este reală, vie, gâfâind de suflarea umedă a corpului tragic, înregistrată în transparența dilatată a „radiografiei" textualizante: „Noaptea trecută / mi-am visat aparatul respirator / imaginea lui semăna cu o fotografie colorată / scoasă sub lumina unor puternice lămpi / cu magneziu / era compusă / dintr-un înger și un plămân / (un aparat respirator bicefal prin urmare) / de o parte îngerul / cu o aripă desfăcută și alta pliată / de cealaltă plămânul / ca un cotiledon aburos / roz aprins la înfățișare / între cei doi se înălța traheea / un

Scanned with OKEN Scanner

trunchi de copac ai fi zis / prelungit cu multiple rădăcini absorbante / dumnezeule doamne! am strigat / atent la semnificaţii / aiureala asta care mi-a chinuit copilăria / la intervale oarecum precise / în adolescenţă punându-mi chiar viitorul sub semnul / nesiguranţei / această realitate neaccesibilă mie / din adâncul probabil al trupului meu / de aproape aduce cu un nobil blazon! / ciudat e doar faptul / că din fructele copacului răsturnat care se vede aici / îmi amintesc a fi gustat aievea / erau sărate şi dulci / erau stropi de sânge".

Încordarea subiectului poetic este răsfrântă în interior, atentă la „semnificaţiile" „acestei realităţi inaccesibile", „din adâncul probabil al trupului", de unde vin semnale ce dictează o trăire mai crispată, mai vie, mai apropiată de *expiaţiunea textuală* ultimă care este moartea. *Prin textualizare, existenţa este „presată" şi intensificată până la limita agonală ce-i dă posibilitatea transgresării realului,* atingând acel prag de trecere, anunţat inevitabil de „stropii de sânge". Dar rezervorul acestei mărci textualizante absolute (sângele) este organul izotopic cel mai frecvent în poezia lui Marius Robescu, *inima* devenind un *topos centralizator* al întregului discurs. În „Atavică" poetul îşi localizează acel secret alter-ego al autoconştientizării chiar „lângă inimă"; numai de acolo, din acest *topos* (loc) se aud „cheile trupului astupate cu var"; el este „atotştiutor" că „înăuntrul pulsului ei zvâcnitor" se află *echilibrul entropic al trupului poetic şi existenţa,* stăruind asupra acestui dat în accente grave, cu adevărat premonitorii („din lăcaşul ei inima / mi-a fost operată ca un chiag de sânge / piaza rea a fost împăiată"). „Calea regală" a lui Marius Robescu, asumată cu orgoliu nedisimulat, este a aceluia care face din poezie unica şansă existenţială, transgresând toate celelalte solicitări ale fiinţei şi orientându-le spre acest unic scop; poetul acesta atât de egal cu sine, atât de senin, nu era decât în aparenţă liniştit, căci în adâncuri mocnea puternic „spaima de viaţă" ca o exacerbare a morţii, în „ora ingrată" când „speranţele sunt iar împăturite / în molcome apartamente cenuşii". Obsesia neantului („răcoarea neantului îmi suflă la gleznă"), a gurilor sale absorbitoare se insinuează adeseori în arcanele textului, substituind direct o stare existenţială cu efectele tensiunii textuale ce macină totul ca „o piatră de moară": „Destinul se luptă cu viaţa / în palma mea stângă / adevăr zic vouă / că drumul lupului e pavat / cu oase de cenuşăreasă / sărată la gust / seva loveşte plantele în cerul gurii / deodată le umple / de propriul lor trecut /

dându-le ameţeli plăcute / când inima rămâne fără hrană / tace ca o piatră de moară / ochii întunericului / privesc din ambrazura pieptului..."

Iniţial, totul este firesc în acest discurs sobru până când, în mod brusc, are loc ceva ireparabil, un fel de răsturnare totală a situaţiei, o contorsiune a eului, o deformare bizară a existenţei celei mai depline; dintr-odată nu mai poate fi urmată o anumită direcţie, sau nu mai poate fi urmată *acea direcţie* ce fusese deschisă iniţial. Atunci *poezia pocneşte ca un foc de armă sau trosneşte din încheieturi, scuturată de tensiuni lăuntrice şi străbătută de fiori metafizici ai unui act neprevăzut.* Textualizarea se instaurează tiranic peste tot, prin „îndoirea" spaţiului familiar, şi acum textul este acela care-şi cere tributul de „sânge": „Te aşteptam într-o cameră / cu patru pereţi albi ca varul / cu patru scaune / între patru ochi oricum nu puteam fi / tu bineînţeles trebuia să soseşti de afară / dar camera aceea mă tem / căzuse de mult în mine însumi / ca în burta balenei / eu eram înăuntru şi jur-împrejur / eu eram uşa şi zăvorul rece / eram izvorul tuturor sunetelor / şi eram, pe un scaun, un om părăsit / deodată camera se îndoi la colţuri / se strânse se făcu ghemotoc / golindu-se de sânge..."

Refugiul în text este preferabil pentru cel ce se înveleşte „până sub bărbie" cu „propria umbră", fantomă vie respinsă de realul monstruos către spaţiul securizant al imaginarului, deşi „concretul însă mult mai simplu e" şi „de lipsa lui sunt învinovăţit". Asumarea existenţei textuale este un act bărbătesc de opţiune, desfăşurat după o logică a „demonstraţiei" impecabile; viaţa şi poezia sunt puse în ecuaţie cu decizie matematică atunci când existenţa ajunge întâmplător(?) în faţa unei experienţe-limită ce ar putea fi chiar moartea. Ce poate rezolva poezia în această situaţie dilematică? sau, mai exact, poate ea rezolva ceva? iată întrebarea justă. Dar să citäm mai întâi „demonstraţia": „Se dă cazul / când treci pe o stradă aproape goală / (geamgiul tocmai a dispărut după colţ / galeş fotografiind cu spinarea apusul) / şi deodată îţi vine să baţi cu piciorul într-o po artă / cât poţi de tare şi de smintit / se precizează că nu la o poartă oarecare ai vrea să baţi / deşi nu ţi-e cunoscută niciuna / şi-abia ciorchinii unor flori violete / îţi trezesc o amintire – amintirea unei miresme / şi-atât / se cere / să arăţi legătura dintre / furia nervilor şi a inimii în această clipă / şi colţul batistei îndoit elegant / în buzunarul de sus al hainei tale / alb precum gâtul unui porumbel aţipit / Răspuns: prin metoda poeziei nu se poate găsi rezolvarea / Răspunsul corect: metoda poeziei / nu necesită rezolvarea".

Scanned with OKEN Scanner

Soluţia posibilă strecurată în paranteza primei strofe ca un fel de *mise en abyme*, unde se evocă apusul răsfrânt în spinarea geamgiului, este de natură textualizantă; precizată „mireasma" vieţii care te ademeneşte încă, nu este greu să „arăţi legătura" dintre corpul tău viu („furia nervilor şi a inimii în această clipă") şi sugestia îmbietoare a textului, conţinută în albul „batistei îndoite", „precum gâtul unui porumbel aţipit". N-ar urma decât ca acest gât firav să fie şi el „îndoit", „răsucit", „retezat" etc. după atât de cunoscutele procedee textualizante. Dar această problemă de opţiune dilematică nu-şi poate găsi rezolvarea prin „metoda poeziei", întrucât ea este *imanentă poeziei* şi în mod „corect" „metoda poeziei nu necesită rezolvare"; prin intermediul acesteia pot fi puse doar datele problemei, care sunt ridicate în atenţia cititorului puţin „aţipit".

Numeroase sunt mărcile textualizante în poezia lui Marius Robescu, unde cele mai multe verbe se înscriu în gama operaţiei de *sfâşiere* şi de *rupere* („singura muncă ar fi *să rupi / să sfâşii* cât mai adânc"), ca act extern de aducere a realului la numitorul comun al textualizării, sau ca act interior de expiere textuală („opac şi solid cu toate fisurile asigurate / un trup care şi-a biruit eternitatea"). La prima abordare, această poezie pare un spectacol fastuos, de o gravitate jucată în văzul tuturor; în orice spectacol gravitatea se subţiază însă, ca orice lucru trucat ce nu mocneşte subteran de durere, ci se alintă exterior în joc: „numerele mari" (numai la circ?) duc uneori la un deznodământ tragic, dar aceasta, mai ales din cauza unui simplu hazard, fiindcă, altfel, există o mie de contra-măsuri ca să nu se întâmple nimic periculos pentru actor. Spectacolul poeziei este însă imprevizibil şi lui Marius Robescu i s-a întâmplat să poată muri şi de text!

Trebuie să adaug că urmând buna tradiţie a poeziei noastre postmoderniste, Marius Robescu nu abandonează *lirismul* (cu tot ce se înţelege prin acest termen „depăşit"), dar ştie să-l primenească actual, altoindu-i acele minime elemente pentru a avea acces la „poemul adevărat" din care „se învaţă mai mult decât sintaxă"; oricum, el *operează o reducţie riguroasă a sintaxei atingând acea rarefiere a discursului ce obligă la rostirea nudă a sintagmelor, forţând imaginaţia cititorului să completeze golurile dintre cuvinte şi să producă astfel sens prin actul lecturii.* Acea „cruzime a exactităţii" vine din tăietura prea abruptă a versului; nimic nu se mai poate adăuga sau lua din această poezie, mizând totul pe lapidaritate şi stringenţă, adusă uneori până la

Scanned with OKEN Scanner

exacerbarea unei spuneri neutre, autoreflectante şi auto-referenţiale. *Dar, în încetineala aparent neutră a discursului, în avansarea sincopată a sintagmelor oximoronice, odată se răsuceşte un pliu străin ce opreşte lectura; în acel moment are loc un zvâcnet existenţial foarte puternic care confiscă atenţia, făcând-o să se concentreze altfel asupra întregului poem. Din acea clipă, spiritul lectorului nu mai lâncezeşte, începând să înseteze după real.* Marius Robescu este unul din poeţii importanţi ai celei de a doua promoţii, valoarea lui limpezindu-se şi sedimentându-se în timp ca şi aceea a lui Virgil Mazilescu.

Scanned with OKEN Scanner

Starea de sensibilitate

De la *Singurătatea în doi* (1966) la *Orpheus* (1986) au trecut douăzeci de ani pentru ca **Ioanid Romanescu** să poată face un salt calitativ în concepere și practicarea poeziei. De la început, poetul s-a situat mai mult într-o stare de sensibilitate decât într-o stare poetică; este aici o tradiție ce-i înglobează pe Labiș la un pol și pe Esenin la celălalt. Între inocența actului liric și agresarea eseniană se cuprinde o bună parte a producției lui Ioanid Romanescu, producție care nu a reușit, totuși, să-i confere autorului un loc privilegiat, dacă ne raportăm fie la durată, fie la influență; vreau să spun că poetul nu a impus pe parcursul a două decenii o modalitate suficient de personală ca să poată influența asupra altor poeți. E drept că discursul acesta nu absentează de o reală vigoare ce-i vine dintr-un romantism în răspăr, un sarcasm al spunerii când „inima" („eu sunt poet cu inima") amenință să sufoce poemul de prea mult lirism. Conform acestei concepții pur-empirice, poezia devine o „favoare" existențială și nu poate încăpea o disociere precisă între starea de veghe și detașare a poeziei și anecdotica existenței propriu-zise. Ceea ce trebuie scos în evidență este faptul că Ioanid Romanescu e un poet realmente talentat, dar, iată, astăzi nu mai e suficient numai atât; mai trebuie o anumită doxă, abstragerea instinctului poetic într-o viziune personală, adică depășirea etapei instinctive prin asumarea conceptuală a actului de scriitură; pare că acest lucru sperie pe mulți din poeții fruști ce și-au făcut o poetică din lipsa oricărei poetici. Nerealizând condiția auto-detașării față de actul său de poetizare, Ioanid Romanescu se află de multe ori cantonat într-o condiție *mimetică,* încercând să aproximeze o stare favorabilă care nu-i este totdeauna fastă. Cum spuneam, fie că se vrea ironic, fie că atinge registrul solemn, acest discurs se înscrie în schema unui

Scanned with OKEN Scanner

romantism sui-generis, care acceptă atât proza sarcastică a actantului „demonic", fie pretenţia unui lirism gnomic declarativ. Deşi, luat pe fragmente, se pot identifica bune versuri în poemele lungi precum „Walhalla", „Demonul" sau „Resurecţia", în întregimea lor aceste texte par simple eboşe, asupra cărora se insinuează un abur diletant şi vetust, caligrafiind o „filosofie" de student întârziat pe bucoavne. Un exemplu de reuşită şi ratare, de mimetism simbolizant şi angajare personală în discurs, de îndrăzneală scripturală şi resemnare în albia tradiţională, de poezie reală şi poetizare artificială găsim în poemul „Himera", din care citâm: „Ochii mei plouă în cer – se depun / sărurile mărilor celeste / când greutatea întunericului mi-nchide pleoapele / aud tunetul – / nici moartea asupra-mi / nu va putea să tragă definitiv cortina / altădată lucram la o încercare de primăvară – / florile toate creşteau pe gura ta, / sângele meu băiguia până şi / în trupurile zeilor / ce aş fi ajuns / fără clipa vieţii tale? / intriga tuturor lucrurilor / există în mine, marginile ochilor mei se scufundă / însă imaginea ta / o voi păstra în ochii nopţii eterne / puternici sunt plămânii vântului: / propriei mele naşteri pradă / până departe ascult / foşnetul altor lumi / când Luna roşie răsare / taurul în alergare se loveşte de arbori / şi păsările cad ca nişte fructe putrede / în lăuntrul meu e arena, de pe acum în ea / încă un taur se scaldă / şi lacom priveşte în afară / prin perdeaua de fum a ochilor mei."

Această poezie este „frumoasă" şi poate fi testată drept o reuşită de poezie metafizică; ceea ce pare „reuşit" aparţine însă unei recuzite atât de laxe, astfel că textul se impersonalizează până a deveni un discurs al oricui. Aici începe polemica *poeziei noi* faţă de această manieră de a poetiza impersonal şi metafizic într-un cadru atemporal şi aspaţial; să nu se înţeleagă eronat că preferăm o poezie „prozaică" angajată direct în timpul şi locul concrete (hic et nunc). Nu, dorim o poezie conştientă de sine şi de lucrarea sa într-un sistem poetic mai larg, în care să se integreze cu responsabilitate estetică şi nu numai.

Cealaltă modalitate a discursului lui Ioanid Romanescu cultivă, prin contrast, *genul autobiografic*, unde inserţia anecdotică exagerată dă rezultate neaşteptate; viaţa asumată prea brutal, de această dată, refuză să se transforme în poezie şi rămâne la stadiul neprelucrat de simplă anecdotică: „cum ies de sub cărţi nu mă pricep / decât la un singur lucru – am iubit / femeie cu tot cu fiică, am iubit surori / gemene şi negemene, femei /

Scanned with OKEN Scanner

pure sau tăvălite de o companie, / târfe internaţionale (deopotrivă / pudice şi destrăbălate), / le-am posedat fără să mă laud / cu numele şi rangul lor / [...] / le-am iubit cu păturile-n geam / ca un camionagiu în spatele depozitului, / ca un ţigan pe marginea drumului, / le-am iubit pe deşălate / nepăsându-mi de scorţoşi de sforari / şi de toţi cei care ne fluierau..."

Poate intra existenţa directă să facă parte din discurs? Sau, poate fi el, textul vieţii, atât de semnificativ încât să fie transferat nud în textul tipărit? După toate aparenţele, se pare că nu! Poezia refuză autobiografia, sau acceptă numai un anumit tip de autobiografie, *mediată* de o scriitură care filtrează, descărnează, de-corporalizează, aboleşte ceea ce se prezintă rezidual şi brutal. Este posibil ca în tentativa sa de a capta realul (tentativă ce caracterizează, după cum am văzut, în primul rând poezia ultimului val poetic textualist), Ioanid Romanescu să fi confundat acest deziderat cu realitatea amorfă. Cum am mai spus, realul spre care tinde un anumit discurs poetic nu se suprapune, „prozaic", realităţii, chiar dacă aparent operaţia aceasta pare extrem de simplă; imposibilitatea de a accede la acest real dă ceea ce am putea numi *inautenticitatea scriiturii.* Poezia vrea să se emancipeze de orice retorică, să se comunice direct în semnele scriiturii. Lui Ioanid Romanescu, în mod flagrant, cu toată „sinceritatea" discursului său, i-a lipsit tocmai această autenticitate; discursul său cu cât pare mai „sincer", cu atât apare mai confecţionat! Faptul se explică uşor chiar prin empirismul conceperii actului poetic; poezia sa este auto-receptată mai mult psihologic decât estetic, căci nu discursul realităţii îi lipseşte, ci autenticitatea scriiturii. Ceva se interpune totdeauna ca o frână între ceea ce *eul* vrea să comunice şi *discurs*: materialul întrebuinţat nu scurtează, ci măreşte durata receptării, altfel spus modul de a antrena cuvântul în act ţine mai mult de registrul oral decât de scriitură. Un tampon sterilizant opreşte poezia să se comunice ca atare în impactul de lectură; sintagmele angrenate nu produc acea tensiune maximă ce declanşează procesul semnificant şi avem mereu impresia unui simulacru, iscat special spre a atinge un rezultat negativ. Discursul gâfâie ca rateul unui motor ce nu porneşte la prima cheie. Cred că toate dezavantajele receptării poeziei lui Ioanid Romanescu trebuie căutate în acest efort sisific de a realiza autenticitatea scriiturii. Poetul însuşi pare să fi meditat îndelung asupra acestei situaţii dificile, din moment ce, odată

Scanned with OKEN Scanner

romantism sui-generis, care acceptă atât proza sarcastică a actantului „demonic", fie pretenţia unui lirism gnomic declarativ. Deşi, luat pe fragmente, se pot identifica bune versuri în poemele lungi precum „Walhalla", „Demonul" sau „Resurecţia", în întregimea lor aceste texte par simple eboşe, asupra cărora se insinuează un abur diletant şi vetust, caligrafiind o „filosofie" de student întârziat pe bucoavne. Un exemplu de reuşită şi ratare, de mimetism simbolizant şi angajare personală în discurs, de îndrăzneală scripturală şi resemnare în albia tradiţională, de poezie reală şi poetizare artificială găsim în poemul „Himera", din care citãm: „Ochii mei plouă în cer – se depun / sărurile mărilor celeste / când greutatea întunericului mi-nchide pleoapele / aud tunetul – / nici moartea asupra-mi / nu va putea să tragă definitiv cortina / altădată lucram la o încercare de primăvară – / florile toate creşteau pe gura ta, / sângele meu bâiguia până şi / în trupurile zeilor / ce aş fi ajuns / fără clipa vieţii tale? / intriga tuturor lucrurilor / există în mine, marginile ochilor mei se scufundă / însă imaginea ta / o voi păstra în ochii nopţii eterne / puternici sunt plămânii vântului: / propriei mele naşteri pradă / până departe ascult / foşnetul altor lumi / când Luna roşie răsare / taurul în alergare se loveşte de arbori / şi păsările cad ca nişte fructe putrede / în lăuntrul meu e arena, de pe acum în ea / încă un taur se scaldă / şi lacom priveşte în afară / prin perdeaua de fum a ochilor mei."

Această poezie este „frumoasă" şi poate fi testată drept o reuşită de poezie metafizică; ceea ce pare „reuşit" aparţine însă unei recuzite atât de laxe, astfel că textul se impersonalizează până a deveni un discurs al oricui. Aici începe polemica *poeziei noi* faţă de această manieră de a poetiza impersonal şi metafizic într-un cadru atemporal şi aspaţial; să nu se înţeleagă eronat că preferăm o poezie „prozaică" angajată direct în timpul şi locul concrete (hic et nunc). Nu, dorim o poezie conştientă de sine şi de lucrarea sa într-un sistem poetic mai larg, în care să se integreze cu responsabilitate estetică şi nu numai.

Cealaltă modalitate a discursului lui Ioanid Romanescu cultivă, prin contrast, *genul autobiografic*, unde inserţia anecdotică exagerată dă rezultate neaşteptate; viaţa asumată prea brutal, de această dată, refuză să se transforme în poezie şi rămâne la stadiul neprelucrat de simplă anecdotică: „cum ies de sub cărţi nu mă pricep / decât la un singur lucru – am iubit / femeie cu tot cu fiică, am iubit surori / gemene şi negemene, femei /

Scanned with OKEN Scanner

pure sau tăvălite de o companie, / târfe internaţionale (deopotrivă / pudice şi destrăbălate), / le-am posedat fără să mă laud / cu numele şi rangul lor / [...] / le-am iubit cu păturile-n geam / ca un camionagiu în spatele depozitului, / ca un ţigan pe marginea drumului, / le-am iubit pe deşălate / nepăsându-mi de scorţoşi de sforari / şi de toţi cei care ne fluierau..."

Poate intra existenţa directă să facă parte din discurs? Sau, poate fi el, textul vieţii, atât de semnificativ încât să fie transferat nud în textul tipărit? După toate aparenţele, se pare că nu! Poezia refuză autobiografia, sau acceptă numai un anumit tip de autobiografie, *mediată* de o scriitură care filtrează, descărnează, de-corporalizează, aboleşte ceea ce se prezintă rezidual şi brutal. Este posibil ca în tentativa sa de a capta realul (tentativă ce caracterizează, după cum am văzut, în primul rând poezia ultimului val poetic textualist), Ioanid Romanescu să fi confundat acest deziderat cu realitatea amorfă. Cum am mai spus, realul spre care tinde un anumit discurs poetic nu se suprapune, „prozaic", realităţii, chiar dacă aparent operaţia aceasta pare extrem de simplă; imposibilitatea de a accede la acest real dă ceea ce am putea numi *inautenticitatea scriiturii.* Poezia vrea să se emancipeze de orice retorică, să se comunice direct în semnele scriiturii. Lui Ioanid Romanescu, în mod flagrant, cu toată „sinceritatea" discursului său, i-a lipsit tocmai această autenticitate; discursul său cu cât pare mai „sincer", cu atât apare mai confecţionat! Faptul se explică uşor chiar prin empirismul conceperii actului poetic; poezia sa este auto-receptată mai mult psihologic decât estetic, căci nu discursul realităţii îi lipseşte, ci autenticitatea scriiturii. Ceva se interpune totdeauna ca o frână între ceea ce *eul* vrea să comunice şi *discurs*: materialul întrebuinţat nu scurtează, ci măreşte durata receptării, altfel spus modul de a antrena cuvântul în act ţine mai mult de registrul oral decât de scriitură. Un tampon sterilizant opreşte poezia să se comunice ca atare în impactul de lectură; sintagmele angrenate nu produc acea tensiune maximă ce declanşează procesul semnificant şi avem mereu impresia unui simulacru, iscat special spre a atinge un rezultat negativ. Discursul gâfâie ca rateul unui motor ce nu porneşte la prima cheie. Cred că toate dezavantajele receptării poeziei lui Ioanid Romanescu trebuie căutate în acest efort sisific de a realiza autenticitatea scriiturii. Poetul însuşi pare să fi meditat îndelung asupra acestei situaţii dificile, din moment ce, odată

Scanned with OKEN Scanner

cu ultimul volum (*Orpheus*), discursul se transformă în mod simţitor, făcându-se prezentă o latură nouă prin care actul textual va fi asumat cu altă perspectivă, mai „speculativă". În experienţa iniţiatică a lui Orfeu este conţinut, după cum se ştie, tot traiectul tragic al textualizării; actantul liric se afirmă în text în măsura în care accede la un real restrictiv. Cele două tentative se unifică în operaţia poetică, dar rezultatul acestei unificări rămâne destul de ambiguu în planul vieţii: „Cel care a dormit cu fruntea / pe sârma unui zeu în contemplare / va încerca zadarnic să atingă / o margine a realului / de tot ce i-a fost hărăzit / arareori se va apropia – / cu ochi. halucinaţi de spaima / că-l urmăreşte cineva din vis / orbul antic pe care privirea / îl incomodase-ntr-atât să-nţeleagă / aşteaptă pe ţărm cu o bâtă — / la fel, de el însuşi, se apără."

Cu acest volum, poezia se încarcă de pulsiuni autentice şi scriitura este controlată de alţi curenţi, revitalizându-se. Ioanid Romanescu a înţeles acum că existenţa directă nu poate să devină text; în acelaşi timp, poetul a pierdut încrederea naivă în limbaj pe care o exteriorizează în plachetele anterioare. Prin *Orpheus*, el a făcut un pas important spre un loc privilegiat al poeziei actuale. Nu ne îndoim că va avea resursele să-şi consolideze această poziţie meritată.

Scanned with OKEN Scanner

„Arta înaltă a descrierii"

Nu-mi amintesc ce întâmplare copilăroasă din primul an de studenție m-a îndepărtat de mofturosul, încă de pe atunci, **Virgil Mazilescu**: mai târziu, l-am introdus grăbit dar exact la capitolul „Poezia de limbaj", respingând principiul discursului său ca aparținând unui „manierism ermetizant și steril". Trebuie să mă revizuiesc; oarecare manierism există aici, dovadă că au putut fi depistate și analizate unele figuri ale motivului labirintic, dar nu cred că accentul trebuie să cadă în primul rând pe acest fapt. Mă văd obligat astăzi, după o relectură integrală a operei, să valorizez ceea ce atunci negam; sunt nevoit să mă autocitez din nou: „Poezia nu mai comunică, ci se comunică. Astfel, teme, motive, sentimente dispar, *singura tentație fiind cea a limbajului.* După ce a descoperit și traversat toate posibilitățile de existență, poezia *se sinucide în aventura limbajului*". Într-adevăr, în 1968, când debutează cu *Versuri* (urmat, în 1970, de *Fragmente din regiunea de odinioară),* Virgil Mazilescu era mai avansat față de modul în care se gândea (și se făcea) atunci poezia, ca și față de modul în care era receptată; acum aș adăuga pozitiv: poezia se „sinucide" pentru a se regăsi *alta,* după această experiență fundamentală, ce trebuie să atingă aspectul ei cel mai autonom, adică *limbajul.* Prin încercarea la care supunea poezia, Virgil Mazilescu era atunci un deschizător de drumuri: trebuie să spunem răspicat că el a anticipat cu zece ani apariția ultimului val de poeți, fiind un adevărat precursor al *direcției textualiste;* sigur că după asaltul decisiv întreprins de acesta asupra limbajului, este mult mai lesne să cauți dincolo de limbaj și să descoperi altceva, ceea ce au făcut, în parte, textualiștii, și, într-un fel, Nichita Stănescu, care a beneficiat și el de experiența tragică a semnificantului asumată conștient, printre primii, de Mazilescu.

Scanned with OKEN Scanner

Orizontul de așteptare al cititorului nu a primit decât prin ricoșeu noutatea demersului propus de autorul acesta insurgent care nu mai respecta nici punctuație, nici sintaxă (poetică), nici criteriile tradiționale de poetizare; abia fuseseră repuși în circulație Blaga, Barbu și efortul cel mai orgolios tenta o asimilare a lecției lor, nu tocmai ușoară. De avangardismul istoric nici vorbă; faptul că Virgil Mazilescu îi asimilase temeinic pe suprarealiști nu a fost luat în serios, astfel că a fost mai simplu să se spună că e un „imitator" al acestora.

Șocul de receptare era produs mai des de transformarea radicală purtată la nivelul *sintaxei poetice*, nu se mai respectă nimic din ceea ce buna tradiție, instituționalizată la noi exclusivist, ne indica drept modele sacrosante, se ia în răspăr orice, se deturnează conținutul „grav" (sau ceea ce se considera a fi „grav"), se produce o ruptură totală a acelei coerențe cerute de unitatea aristotelică a poemului și se abandonează procedeele simbolizante cunoscute. Toate acestea sunt firești din perspectiva postavangardistă. Un poem fără titlu începe astfel: „ca razele de dimineață ale soarelui este muzica", unde există atâtea inversiuni gramaticale, câte sintagme sunt, iar altul începe cu o paranteză, conținând asociații riscante (cel puțin pentru gustul comun) care continuă abrupt: „(copil fiind: șarpe cu pălăriuță) din gură cad mereu cărnuri". În general, versul pare să deruleze toate acele elemente securizante arhicunoscute ca apoi, dintr-o dată, s-o ia razna, printr-o tăietură bruscă a tuturor punților, a tuturor elementelor de legătură, instaurând *ruptura* la toate nivelurile. Într-un poem se vorbește de „arta înaltă a descrierii" și aceasta cu mult înainte ca textualiștii să facă din „descriere" unicul criteriu poetic (cel puțin la modul retoric). Virgil Mazilescu nu „scrie" ci „descrie"; un ton prefăcut prozaic care să capteze cele mai banale detalii cotidiene, o aparentă negare a metaforelor, deși acestea nu dispar, abandonarea discursului coerent în favoarea incoerenței date de sincoparea sintaxei: „Din grămada de ochi înviază un ochi se ridică și ne vorbește, și tu totuși exiști dulce gleznă făcută din câteva vorbe mari căzute în desuetudine în viciu, de acum înainte doar rănile patului". În această „descriere" constă „lecția" poetului reductibilă la o „simplitate plină de respect"; se poate susține, cu oarecare risc, că Virgil Mazilescu *încerca să treacă dincolo de cuvinte*, sau că simțise artificialitatea discursului poetic (bazat totdeauna pe o retorică asumată conștient sau nu) și de aici revolta sa împotriva tuturor artelor poetizante. Ajuns în acest punct, el va spune: „sunt singur

Scanned with OKEN Scanner

am inventat poezia și nu mai am inimă"; desigur, situarea în singurătate se referă probabil chiar la acest „brevet de invenție" ce și l-a autoconferit, nu prea modest, căci pentru a „inventa" ceva înseamnă ori că acel lucru nu exista înainte, ori că se avansează printr-un salt firesc într-un domeniu cunoscut. Virgil Mazilescu „a inventat" poezia aceasta (ce se scrie chiar acum când noi o lecturăm în actul autoreferențial despre care vorbește fără nici un complex „de creație") și „nu mai are inimă". Aici se pot face două supoziții: (1) poetul nu mai are inimă fiindcă aceasta a trecut toată în poezie prin actul scrierii, sau al „descrierii", golindu-se astfel definitiv de orice pulsiune afectivă și (2), dimpotrivă, poetul nu mai are inimă fiindcă dorește să abolească orice impuls ce ar veni dinspre o poetică elementară, aceea *confesivă*, pe care au compromis-o unii poeți din promoția lui Labiș. Amândouă supozițiile sunt afirmate în text și din această ambiguitate (voită?) ia naștere un discurs poetic profund care poate fi decelat la mai multe niveluri.

Acest „cavalerist" situat în avangarda poeziei tinere, care este Virgil Mazilescu, își ascunde și își exteriorizează de la început un obsedant *semn heraldic*, acela al *morții textuale și existențiale* în același timp: *acest semn lasă o dâră continuă în text, înfrigurându-ne ca ceva premonitoriu, de care ne temem și de care vrem să scăpăm prin tabuizare consensuală.* E greu de admis, cu această perspectivă, că poetul s-ar fi lăsat tentat de „preumblarea labirintică"; el nu se află în căutarea a ceva (a morții), căci aceasta nu este de căutat (nu este o simplă imagine retorică, cum se întâmplă la alții), ci se află chiar în *textul* acesteia, vorbind la trecut despre sinele său textualizat: „Ne-am uitat cu subînțeles unii la alții / am deschis repede cartea cum ai deschide / fereastra dinspre grădină în zorii zilei / câștiguri și pierderi scria acolo negru pe alb".

El refuză „regiunea de odinioară", cu un iremediabil sentiment al abandonării definitive în text, de aici abundența mărcilor prin care ni se comunică liminaritatea experienței traversate „în lumina acelei ultime zile" („ultim" cu toate formele flexionare, este marca diferențiatoare a subiectului textual, pragul univoc de situare în raport cu textul vieții): „dacă ai fi privit lumina acelei *ultime* zile, faima și sângele se răspândeau pe vechile locuri /.../ regiunea de odinioară își recâștigă faima și sângele și poetul întârzie, în lumina întunecată coborând printre aburii pe care nu-i mai poate împrăștia". „Vechile locuri" nu-l mai satisfac, nu-i mai aparțin ca punct de referință pentru discursul său; stând „viclean la pândă

Scanned with OKEN Scanner

pe urmele marilor îngeri cântăreți de altădată" nu-l mai interesează acele „industrii dintre cuvinte", ceea ce „*fusese* în timpul vieții mele" (mai mult ca perfectul *fusese* este o marcă de situare *textuală).* Fiind cuprins de „oboseala asta roșie", în „echilibru pe o sârmă-n singurătate", subiectul textual își exorcizează intrarea în text la modul stănescian (este evidentă aici influența lui Mazilescu asupra celui din urmă Nichita!): „tu pe o masă albă / tu pe un eleșteu atlantic / hei tu jumătate din corpul vițelului / hei tu / și astfel cu câtă duioșie mi-ai spune: măcelar / regescule măcelarule ochi săpător / vino".

Expierea în text este o constantă tragică a acestui discurs fragmentar ce se reiterează mereu și mereu pe același motiv obsedant; tensiunea tragică atât de intensă dă peste marginile versurilor, umplându-le de prea multă „inimă", care, prin exces, devine o „absență" precum la Nichita, astfel că fragmentarismul este singura cale de rostire, dar nu e vorba de o comună „rostire poetică", ci de o mărturisire înfiorată despre moartea textuală: „vei auzi din nou: fii inima mea / simplu: deschizi doar niște canale / care din obișnuință nu mai duceau nicăieri / apoi îți arzi hainele / o piele febril descheiată / încă om / mâine poimâine doar mărturia lui poate amintirea / cu haosul ei frățesc: și mai mic uriaș inimă și / așadar așadar devii a doua mea inimă / apropie-te / la toate acestea ce vei răspunde? fără un cuvânt / vei părăsi la noapte orașul / și absența ta: o cicatrice pe un perete de aer / micșorându-se din ce în ce din ce în ce".

Cel care s-a mutat în text, încă fiind viu, se autodefinește ca subiect textual („eu care priveai lumea prin șira spinării tale / ducă-se acum pe ochii mei pe trei sănii înapoi la vavilon") implorând operația textualizantă („și sucește-ne nouă viață gâturile noastre") ca să denunțe până la urmă prin cruzimea oximoronului („te-am sărutat eu *mortul*" – s.n.) *statutul textual pe care și l-a asumat în mod conștient* și pe care l-a și ilustrat prin retezarea bruscă a propriei existențe. Cu cât recitim acum poezia lui Virgil Mazilescu, ne apare tot mai obsedantă moartea din text, scoasă în evidență permanent prin toate semnalele textuale; se *constată o treptată auto-suprimare a subiectului, o alunecare lentă și încăpățânată dinspre textul vieții către existența textuală.* Poetul este conștient de destinul său tragic încă de la primul volum: așa-zisa sterilitate este programată (sau devine „programată" din perspectiva postumității operei) ilustrând *substituirea subtilă a subiectului viu de către ipostaza sa textuală* ca și în cazul lui Urmuz, care și-a asumat și el același mod „existențial". Și Virgil Mazilescu se „sinucide" de

Scanned with OKEN Scanner

nenumărate ori în text sub ochii lectorului și este de mirare că nu vedem acest lucru decât acum când guillaume vorbește din „groapa" textului: „trec în goană un pâlc de călăreți / copitele cailor lor fumurii / povestesc despre tine și despre / mine zice guillaume dus pe gânduri / când mă trezesc dimineața / mai arunc afară două trei lopeți / de pământ reavăn dar tu / cum îți începi activitatea prietene".

El vorbește la figurat și la propriu din „groapă", spațiul textual cel mai familiar, dar ne aflăm în anul de grație 1983 (*guillaume poetul și administratorul*), după ce timp de 13 ani poetul influențase pe emulii săi autohtoni tăcând. Nu sunt foarte sigur că critica a înregistrat cum ar fi fost dezirabil această ultimă voce tragică a poetului și, dacă nu mă înșel, s-a croșetat cu aceeași ușurătate despre așa-zisul „melancolism" mazilescian. Guillaume poetul, însă, a „prevăzut totul", fiind totdeauna la fel de sarcastic, fără nici o „eschivă" stilistică: „odihnească-se în pace dumnezeu să-l odihnească în pace / *poate vom avea și noi de pe urma lui ceva de câștigat*". Acum discursul nu mai este atât de ambiguu („inima" nu se mai vede deloc, pulsiunile ei au fost anihilate definitiv); metaforele au fost abolite ca orice literaritate bombastică și neavenită în această împrejurare când „de frig de foame și chiar de glonț nu se mai poate muri"; se poate muri doar de *poezie*, adică de text. Clarificat acum, poetul vrea să realizeze discursul maxim tinzând spre literalitate cât mai pură („pe dracu administratorule eu sunt realitatea bă realitatea palpabilă") și să înlăture prin aceasta orice urmă de transcendență a instanței enunțătoare. Aici nu mai este admisă „nici un fel de retorică, zidurile cad singure, mor și cei vii înviază și morții"; ne aflăm în imperiul textului unde limbajul convențional nu mai are funcționalitate: „dar eu l-am văzut, limbajul învechit: ca o pecingine pe buzele mele, semnele ascetice: ca niște păienjeni care m-ar fi mușcat într-o altă viață, ferestrele: sparte, și bărcile dizolvându-se în lumina lunii". Problema limitelor limbajului poetic, care datorită intermedierii retoricii nu poate realiza niciodată o comunicare completă, l-a torturat pe poet aproape în aceeași măsură ca și pe Nichita Stănescu.

Din acest travaliu sisific, din *încercarea tragică de a trece dincolo de pragul limbajului*, s-a construit opera lui Virgil Mazilescu, nu prea întinsă ca suprafață tipografică dar mai cuprinzătoare decât tomurile celor mai mulți dintre contemporanii fuduli ai poetului: este opera unui poet important asupra căreia istoria poeziei actuale va trebui să stăruie cu atenție și devoțiune.

Scanned with OKEN Scanner

Un discurs „amânat“

„Considerăm că adevăratul debut liric al lui **Florin Mugur** se petrece odată cu apariţia plachetei intitulate *Mituri*. Poetul se smulge din patosul depersonalizat de până atunci, încercând tentaţia unei structuri proprii“ – afirmam acum cincisprezece ani, notificând însă că această „personalizare“ a discursului are loc „pe cale livrească“. Tot atunci descopeream că numai „cu ajutorul a trei sintagme poetice: *prinţul, fluturii* şi *cartea*“, autorul *Cărţii prinţului* realiza „ipostaza unui serafism sarcastic de bună calitate“. S-a schimbat ceva în structura acestei poezii de provenienţă „livrească“? iată întrebarea firească. În linii mari, nu! Numai că discursul, crispat adeseori şi în mod prea evident construit, a devenit treptat mai suplu, *adâncindu-se textualul funciar printr-o „trăire intensă“*; poetul s-a transformat chiar în zonele şi spaţiile sterilizate (şi sterilizante) prin infuzia unor pulsiuni vitale. Mai în urmă şi mai ales în *viaţa obligatorie* (cartea sa cea mai personală!), Florin Mugur reuşeşte performanţa unui *topos* individualizant, ceea ce, trebuie spus, nu este chiar la îndemâna oricui. Înainte de a trece la descrierea acestuia, mai adaug că poezia de acum a câştigat în spontaneitate, tocmai prin faptul că poetul s-a (con)strâns în cuirasa câtorva sintagme egalizatoare, a renunţat la balastul livresc şi la gesticulaţia artificială, desfăşurând astfel o *lectură existenţială a unor reminiscenţe textuale* de natură freudiană. Influenţat îndeosebi de ultima promoţie (mai ales de Petru Romoşan din *Rosa Canina),* Florin Mugur a recurs la unele procedee textualizante, fără însă a fi doar un imitator al altora, cum a spus L. Ulici; într-adevăr, el a devenit un *poet textualist,* dar acest lucru s-a realizat în mod organic prin activarea unor elemente existente deja în discursul anterior. Acestea aveau o anumită pondere în economia poemului, nu îndeajuns de frecventă, sau nu îndeajuns de recurentă, dar nu se poate

Scanned with OKEN Scanner

pune la îndoială prezența lor; poet vag sentimental, Florin Mugur și-a transformat în program ceea ce, inițial, era doar o reminiscență „biografică", sau, mai precis, biologică: astfel, un gest instinctiv (efect al unei spaime manifestate corporal) – „tremurul" – se abstractizează, se „metafizicizează", transcende totul, căpătând gravitatea unei obsesii poetice mai profunde decât oricare din toposurile sale prime. Frisonul textualizant ce creează câmpuri de tensiuni semnificante și semantice este tot de aceeași extracție; e vorba de un element strict biologic cu un rol covârșitor în *alchimia poetică* și care apare investit cu funcții multiple de către poet. Acesta devine, la un moment dat, însuși „instrumentul" poetizant: „Nu vă faceți iluzii – / tremurul meu scutură pomii / și atinge cu un deget pătat toate fructele / un mic semn de putreziciune, vedeți? / de parcă și-ar face loc în carnea fiecăruia / subminând totul, coruptă, o inimă / de copil bolnav. / Nu vă faceți iluzii – / tremurul meu nu va fi niciodată domesticit / el e un curent cu gheare / un cancer mobil, un cancer al electricității / care geme prelung și-i scapă printre dinții-ncleștați / mici scântei otrăvite. / Sigur, eu altceva sunt , asta știți – / un mic revolver cărunt / o bibliotecă în formă de miel / Un sertar încâlcit cu câteva broșuri visătoare / dar tremurul vine de dincolo / dar tremurul m-a aflat gol / dar tremurul m-a găsit epuizat / și trece prin mine / ca printr-un dormitor de impotenți / puțin îi pasă. / Și acum? și acum? / Dacă încerc să râd, aerul plin de râie / dacă ating fierul, iată-l tăiat / de oglinzi purpurii și de răni / dacă-i pun mâinile pe sâni, sânii vibrează brutal / se fac negri și duri – și acum? și acum? / Un cancer al electricității, un cancer mobil / tremurul, tremurul."

„Tremurul" este semnalul semiozic al textului, senzorul cel mai puternic care anunță că scrierea a atins intensitatea maximă, instituind acea vibrație implozivă, aducătoare de ceea ce Nichita Stănescu a numit starea poetică; nici nu poate fi o altă formă mai secretă prin care să se manifeste acest statut straniu al ființării poetice, ființare ambiguă extinsă la nivelul inter-regnurilor, a tot ce există, *este.* Când „tremurul" absentează, nu se mai simte frisonul impactului cu realul și cosmosul întreg se retrage în sine. Când lipsește tremurul din trupul poemului, poezia este inautentică. Încordarea în exces, consumul maxim de energii psiho-biologice electrizează cadrul, îl umple de vibrații pulsionale ce vor fi captate în retortele discursului făcut și acesta să vibreze printr-un aflux de vorbe. Odată „inventată arta

Scanned with OKEN Scanner

tremurului", nimic nu se mai poate sustrage acțiunii poetice de *cu/tremurare;* realul este scuturat din inerția cotidiană, fiind provocat la o probă de existență echivalentă simultan cu o înfiorare fizică și intelectuală. Dar ce ar fi „tremurul"? În planul realului, probabil că această sintagmă sugerează un fel de mișcare intra-moleculară a materiei chemată la un act de auto-conștientizare. În poem, cu toate aparențele, acesta se constituie într-un *seismograf* al stării poetice, înregistrând apropierea seismului biologic declanșator al actului de scriitură; nu este deloc exagerat să afirmăm că avem în ultimă instanță de a face cu recurența unui *martor* textual (și textualizant). Importanța sa operațională este scoasă în evidență de fenomenul de *extensie lirică* pe care-l instaurează brusc la scara universului interior și exterior. Există o întreagă fenomenologie difuză (și infuză) a acestui topos, edificând apariția fibrei poetice. Instantaneea sa semnalare este suficientă pentru a polariza germenii minimi în jurul cărora se formează acele câmpuri de tensiuni specifice granulării semnificante: „Era un fel de stop scânteietor / al marelui meu tremur / era un fel de stație fragilă și aburită / în mijlocul beznei / era un fel de oprire stranie / cu miros de viorele / În inima unui vechi hohot de plâns."

Sunt recuperate energii afective disperse în golurile dintre structura materiei și a imaginației prin sesizarea unui proces de „neașteptată asemănare care tremură" („fiți atenți, spun, Enigma tremură încet / doar eu văd cum tremură / pentru asta am fost născut, să-i văd tremurul"); antenele hipersensibilizate ale actantului liric sesizează „tremurul morților" dar și „tremurul din zori al unei națiuni", iau act că „cerul tremură excitat / de picioarele goale / ale florilor", dar observă și „cum tremură înălțându-se o mână curată". Poetul nu-și poate găsi alt mod de ființare în propria-i condiție decât „rezemându-se-n tremurul său ca-ntr-un toiag de furnici" întrucât actul de inventare a poeziei coincide cu inventarea „tremurului" („Aș fi vrut să inventez păpădia / îți fac această mărturisire / dar am început cu tremurul și m-am oprit acolo. / Relațiile mele cu tremurul au fost zilnice"), iar pierderea acestuia provoacă o inevitabilă stare de ruptură între *eu* și existență: „m-a părăsit tremurul, tremurul – / el era cortul de argint al fricii mele / el era semnul refuzului meu, paralizia mea parțială / parțiala mea demnitate. / Unde ești, tremure, împăratule, nevrednicule? / Nori uriași îmi acoperă / capetele ascuțite ale nervilor. // În ce odăi umede te-ai retras / în ce grădini prea strâmte / în ce noapte de

Scanned with OKEN Scanner

copile isterice? / M-a părăsit tremurul, tremurul. / Era un film, erau un milion de pulsaţii sărace / şi o lumină-n spatele lor [...] / şi la ce mai serveşte lumina / când nimic nu mai tremură..."

Procesul de textualizare poetică devine astfel unul din cele mai grave moduri ale interogării existenţiale; în *spectacol amânat*, Florin Mugur va încerca practicarea unei poezii *reminiscenţiale*, tradusă în convulsia textuală a unor versuri răzleţe: poetul nu mai compune poeme întregi, ci numai fragmente, secvenţe de existenţă ce răsar când nu te aştepţi ca dâră înscrisă întâmplător în structura unui „minut fericit" („o uşoară alunecare de teren / da, clipa de echilibru dinaintea cutremurului"). Explorând uşoara alunecare de teren a memoriei afective, el va afla o formulă ceva mai concentrată, dar fără vreo legătură cu învinuirea de purism, ce fixează fulguranţa unui *discurs amânat* până la această maturitate muncită când aluviunile livreşti au fost retopite în creuzetul existenţial.

Ca un motto la ciclul „Baad" (publicat în plachetă ca supliment al revistei „Argeș", seria Tomozei), **Cezar Ivănescu** așază următoarele rânduri: „Te poți gândi, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère, la distrucție, întuneric și neant, rostind cu buzele tale, ca și mine, același cuvânt: moarte! Dar eu mă gândesc la acea forță, care-mi cântărește exact putința și libertatea în fața nopților celor mai obscure. Vorbind despre moarte mă simt mai puternic și mai viu", sugerând într-un mod direct substanța discursului său poetic: *angajarea hamletiană în existență. Nu se produce nimic în text (imaginar) ce nu poate fi verificat în viață (real), astfel că viața textului se confundă cu textul vieții într-o întoarcere continuă;* trebuie doar să ai îndrăzneala de *a forța* cele două forme de expresie să coincidă din când în când pentru a proba identitatea ființei și limbajului, identitate ce se ilustrează perfect în Hamlet, *actantul absolut al textualizării:* nicăieri, vreau să spun că în nici un alt text, operația de expiațiune textuală nu capătă această intensitate programatică, această „instigare" alternativ-simultană prin care viața și textul sunt provocate concurent să ilustreze în act aceeași experiență-limită. De altfel, asumarea de către poet a condiției hamletiene ca o supremă manifestare a existenței este evidentă: „tu care nu crezi în existența eternă a morții / fiindcă nu ai destulă viață ca să poți muri / tu care nu crezi în existența poemului / ca unică revoluție a sângelui / – pregătește-te să-ți tai beregata / și vei simți / cum intră în acel val gâlgâitor / a cărui tinerețe-i / bătrânețea fără de moarte / – scrie-ți cu sângele-ți / și vei înțelege / că sângele-i spirit!"

Hamlet, în ipostaza unui actant poetic de maximă angajare, pândește lucid viața întinzându-i nenumărate *capcane textuale* spre a accede la originile ei: îndrăgostit de propria-i mamă (limba), o hăituiește cu

perversiune rafinată, născută din gelozia de a nu-i ceda (în refuzul incestului descoperindu-se de către psihanaliști pulsiunea secretă a poeziei) şi nu află altă soluţie decât aceea de a-l ucide pe tatăl-uzurpator (discursul) în tentativa disperată de a redobândi puritatea de dinaintea naşterii şi a rostirii. *Hamlet simte că cea mai mare pedeapsă ce i s-a dat este naşterea, căci a te naşte înseamnă a te naşte în cuvânt;* el o pedepseşte pe mama lui pentru că l-a aruncat în existenţă, adică *în limbă,* în discurs, în formele de expresie (în existenţa textualizantă) ce sunt o negare a existenţei sau, ceea ce este şi mai grav, o falsificare a acesteia. *Existenţa dilematică a lui Hamlet constituie în absolut chiar statutul situării tragice a poetului, căruia i se refuză altă existenţă în afară de aceea a limbii şi a limbajului.* Dacă situarea în condiţia lui Hamlet este *maxima situare spirituală* a umanului, atunci nu există alegere şi trebuie să „crezi în existenţa poemului / ca unică revoluţie a sângelui" şi atunci „vei înţelege că sângele-i spirit"; punerea în abis a fiinţei pentru a obţine textul (scrierea, scriitura, poemul, poezia...) înseamnă să poţi fi capabil de acel gest irepetabil („să-ţi tai beregata"). De aici un discurs din care „sângele" şi „moartea" nu lipsesc; aceste toposuri fiind semnele esenţiale ale unei poetici (şi poietici) despre care am impresia că nu s-a vorbit decât în mod cu totul evaziv.

Cu o perspectivă psihanalitică, se poate afirma că prin cuvântul cel mai întrebuinţat *(moarte),* Cezar Ivănescu *vrea să atingă limita investigând-o sau, mai precis, să se situeze în condiţia limitei pentru a reuşi o mărturie profundă, din interior despre fiinţă, despre propria-i fiinţă.* Odată atins acest prag, el nici nu mai poate exista fizic (şi metafizic) fără să comunice avatarurile textualizării (moartea fiind un procedeu absolut al intrării în text), adică nu se mai poate închipui pe sine altfel decât implicându-se total în scenariul textualizant; în aceasta constă noutatea extremă a discursului său, în *situarea lucidă, masochistă aş zice, între dinţii înroşiţi ai maşinii textuale.* Prin *Rod* Cezar Ivănescu este primul textualist programatic, desigur doar din instinct, al poeziei actuale. Se pot depista la el toate gesturile textualiste ce întemeiază însă un discurs „tradiţional", căci *atitudinea faţă de scriitură nu s-a schimbat;* este acesta paradoxul că Cezar Ivănescu foloseşte forme de expresie vag-depăşite, dar tratează motive şi toposuri predominant textualiste. Noutatea în ceea ce priveşte discursul se reduce la punerea în criză a metaforei prin tentaţia de a limita sfera acesteia până la a o substitui cu *semnul univoc,* capabil să comunice direct starea poetică. Este

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ faptul că *La Baad* (un adevărat volumone de cinci sute de pagini) apare în 1979, exact în pragul demarării promoției textualiste (și textualizante), dar, în realitate, Cezar Ivănescu de aici se află întreg în *Rodul* debutului din 1968.

După apariția volumului *Rod* (cred că prin 1969), Ștefan Aug. Doinaș se arăta alertat de senzualitatea excesivă a poetului, considerând-o gratuită *ad usum Delphini*. Într-adevăr, din *Rod* exhală un flux hyperionian de senzualitate, invadând realul și prinzând în haloul său o galaxie onirică de sugestii mitice: „Întins la pământ și negru de cât sânge e în toamnă, / Și tremurând. Mi-am lipit palmele pe ochi și mi-am / Astupat căldura somnului. Și orice gând. / Și cu picioarele sfiindu-te să calci mi-ai apărut / Tu, mamă feciorelnică. Cu sânii puri. / Și tu mi-ai zis: durabil ceas avem, și tu, / Pe pieptul tău, durabilă făptură... / [...] / Apoi eu începui să rog în visul meu: / Apleacă-te, și numai la un deget, / De buzele-mi să pui buzele tale / Puțin întredeschise să le lași, / Și răsuflarea ta să-mi înroșească buzal / Dar tu ai fost mai bună ca oricând / Și buzele cărnoase mi le-ai supt... / Du-te, acum, căci vreau să mă trezesc / Și bine e să dormi pe pământ sigur!... / Cum fără groază-mi deslipesc, când mă trezesc, / Viermele inelar de pe-a mea buză, / Frumosul vierme inelar de pe-a mea buză!"

Textul acesta se pretează unei analize freudene, întrucât trădează un complex oedipian de suprafață întrevăzut în manifestarea *libidoului;* serafismul dorinței erotice este intersectat de violența frustă a limbajului eliberat brusc de orice constrângeri, dar, în același timp, poetul se situează ca și Hamlet în ambiguitatea acestei condiții spre a putea beneficia de energiile expresive declanșate în actul *identificării simbolice.* Toată poezia lui Cezar Ivănescu se va structura coerent în funcție de posibilitățile discursive oferite de interogarea unui singur topos, acesta nefiind însă limitativ; mai precis, pus în starea de interogație ca și Hamlet care se identifică astfel unui subiect poetic, autorul *Rodului* va hamletiza perpetuu fără a deveni redundant: metafora *rodirii* conține în germene obsesia *morții* gestând ascunsă în orice lucru. Acceptată această „convenție" gravă, adică *instalat în strictețea liminară a toposului hamletian, subiectului poetizant nu-i rămâne altă șansă decât aceea de a corporaliza un discurs ce se refuză oricărei corporalități;* corporalizarea este posibilă numai într-un singur mod: urmând îndeaproape itinerarul dramei shakespeariene. Poetul explorează

Scanned with OKEN Scanner

interstiţiile discursului dramatic, insistând asupra acelor motive şi motiveme deschise variaţiunilor; altfel, ipostazele fundamentale vor fi retrăite în proprie persoană, vor fi redescoperite ca experienţă individuală. *„Biografia" interioară a subiectului autentic trebuie să se confunde cu aceea a lui Hamlet, prinţul interogării şi al auto-interogării.* Iată-l pe acest poet cu tigva lui Yorick în mână: „!craniu de crin, morţii te şlefuiră / cu sufletele ca petalele / căci forma-ţi dulce nu ucide! / Iată-l perorând despre moartea Ofeliei: / ! iubirea mea pentru Ilen nu se destainã / cum şi sămânţa care-a zămislit-o / semn ponderabil nu a dat decât / când prinsă fu în goana morţii / şi trebui s-o-ndrăgesc pân'la demenţă! / cu gura mea pe gura Morţii-ţi zic / Ilen, azi sunt al Alteia, ne suge / plăcerea zi de zi, numai la tine / mai pot privi şi treci zâmbind / Ilen, din libertate pură-a suferinţei / i-am dat chiar Morţii numele ce-l porţi / m-am jefuit de ultima speranţă / Ilen, apropie-te, nu vei mai găsi vreodată / bărbat atât de singur cum sunt / ai trupul înflorit şi plin, Ilen / curând de tine-mi va fi spaimă / căci vei intra în ceata celor graşi / şi ca un tron galben vei moşteni pământul! / Ilen, eşti încă liberă, apropie-te / Îmbracă trupul morţii-n câmpie coborând / şi nevăzuţi de nimeni ca viermii convorbind!"

Iată-l la Baad lucrând pentru „gloria morţii" ca şi Hamlet pe ţărmul Elsinor-ului: „!aşteptând să vină moartea / treaz lucrez pentru gloria ei / or, cel ce nu şi-a-nflorit carnea / pentru preţul Timpului şi-al ei / e nedemn de glorie aici / la Baaad, Mil, nu te pot / lua părtaşul morţii mele / poate voi mai umbla cu / faţa de untdelemn pândind / prin deschizătura ochilor / forme vagi numai carnale / pe care le-am iubit atât / poate-mi va fi dat să descopăr / câteva zile din viaţa mea / pudice şi negrăit de senine / în care să scriu acea operă / ce mie nu-mi mai poate / schimba viaţa ori ţie-ţi poate /fi încredinţarea prieteniei. / ce-mi poate mie schimba / viaţa, Mil? aici la Baaad / aştept să vină noaptea / asemeni sufletului să coboare în trupul meu cel / păcătos aştept să vină / noaptea spre-a trimite fumul / ţigării-n petalele de trandafiri / din odaie spre-a-mi fierbe-ncet / cafeaua şi-a o sorbi lacom / spre-a-mi da răgaz meditaţiei / spre-a cugeta la trupul mort / al Mamei şi la Moarte cele / două buze date fiecărui om / spre-a avea o gură care să / rămâie mută!"

Aproape că nu întâlnim poem în care moartea să nu fie prezentă; energiile puse în acţiune de această sintagmă, evitată în general din discursul poetic, sunt surprinzătoare tocmai prin acele *resurse pre-lingvistice*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

chemate în act. Corporalizând o abstracțiune, poetul substituie noțiunea cu forma concretă a obiectului desemnat să o reprezinte: „Nu-și uită carnea tiparul ei ciudat / Veșnice creștete umede se-ndeasă spre mine, / Ca o pasăre deasupra unei oștiri le văd foind și mă sperii. / Nu-și uită carnea tiparul ei ciudat. / Nici un rege al înțelepciunii n-o pipăie, / Ci mâini brutale ca satârul. Eu / Stau la marginea speței mele / Și cu durere-mi privesc / Părțile rușinoase ale trupului. / Și ca un lumânărar / Imploratia mi-o îndrept / Spre pâlpâirile capului meu galben: / O, amintește-ți cât de puțin / Cum arăta tiparul / Acelui vas ușor / În care rodul ni-l purtăm surâzători!"

Dualitatea naștere – puritate/extincție – degradare cuprinde interogația agonală a discursului hamletian care este un discurs autoreferențial, ni se dezvăluie într-un registru mai frust sau mai suav cum viermii textului rod carnea și beau sângele „trupului curat": existența întreagă este textualizare, dar se caută acea ipostază a vieții când are loc substituția. Cezar Ivănescu urmează un traiect invers; *dacă Hamlet spune mai întâi, înfăptuie adică în cuvânt totul spre a forța limitele realului să adere la tiparul discursului, poetul rodului se așază în limitele discursului, tentând temerar operația de des-textualizare a realului:* prin exacerbarea mecanismului textual, la un moment dat, are loc acțiunea contrară – cumulul excesiv de mărci textualizante duce la exorcizarea morții, resuscitându-se energia vitală conservată latent în forma materială a cuvântului. Acesta, cuvântul, absoarbe, suge, presează tumultul sângelui, menținându-l concentrat în sine precum într-o implozie cosmică pentru a-l elibera apoi într-o explozie galactică. În poezia lui Cezar Ivănescu cataclismul textualizant s-a produs; suntem în faza de după potop când se caută un firișor de iarbă de la care să pornească noul ciclu al vieții: afluxul de sânge, oase, membre dezmembrate, adică tot acest „depozit textual" care constituie literatura, este provocat la des-textualizare. *A pune în abis scriitura, prin întețirea vârtejului textualizant, pentru a recupera ființa în puritatea inalterată de rostire,* iată ce-și propune poetul; după infernul textualizării, *baad-ul* devine un purgatoriu des-textualizant. Dacă „Uzina Morții" dă conținut textului atroce al vieții, atunci viața trebuie resuscitată din text. Poemul des-textualizat devine astfel un grav imn închinat vieții:„! dacă moartea ți-a fost oferită / ca și plimbarea / dar cosângean numai increat / trup al meu / din carne abulică nu-ți pot promite / decât repauzul / ai atâta nevoie de el / cred că ești sol al unui miracol / carne de mort ce-ai murit / în culcuș rozaliu /

Scanned with OKEN Scanner

al unui pântec de mamă / şi-ai simţit deplina perfecţie a morţii / pe pământ n-ai avut nici un scop / şi mort a ta carne / intactă-a trecut / într-o dorinţă a morţii: / lasă-mi această speranţă mie / cum eu ţie îţi las moartea mea / o mână de dulce repauz / şi-un infinit repauz îmi dăruieşti!"

Poezia este o pură terapeutică a extincției; prin repetări îndelungi, prin pronunția continuă a acestui cuvânt se întâmplă inițierea în textul condiției umane și se ia astfel în stăpânire spaima de moarte, exorcizând-o și transformând-o în pulsiune optimistă; nu moartea este terifiantă, ci spaima de ea. Este aici o întreagă soteriologie, o practică aproape cotidiană a morții care, ca şi la Hamlet, dă puteri pentru a înfrunta orice gând în legătură cu viaţa. Pe pragul acestei condiţii de-textualizante în absolut, se află *actantul mioritic ce meditează dilematic între cele două ipostaze, viața și textul;* pus să opteze, pare să prefere textul ce instituie liniştea „repauzului" eminescian. Pentru a face să înceteze „rodirea", trebuie abolit instrumentul textualizării („taie-mi mânile şi ia – / şi ia-mi mânile cu tine; / mă dor mânile de scris / de la stânga înspre dreapta / chinu-mi-s, alinu-mi-s, / numai scrisu-mi este Fapta / mă dor mâinile de scris / de la stânga înspre dreapta / chinu-mi-e, alinu-mi-s / numai scrisu-mi este Fapta!"). Prin monodia muzicală a discursului şi prin înscrierea sa într-o tradiţie epifanică a poeziei noastre, Cezar Ivănescu este un mare poet. Iată ceea ce rămâne să argumenteze falnica noastră critică.

Scanned with OKEN Scanner

„... Vorbele astea-s viață... "

O carte extraordinară publică **Mircea Ivănescu** împreună cu Rodica Braga sub titlul insolit *Commentarius perpetuus* (Dacia, 1986). Nu m-am apropiat mult timp de ea dintr-o superstiție curentă; aceea care ține să separe strict individualitățile artistice în act. Cum pot să scrie doi poeți împreună *aceeași* carte? Cu o asemenea perplexitate, de natură „teoretică", am abordat lectura, luându-mi decis toate riscurile ce decurgeau de aici spre a putea să-mi exprim dezaprobarea față de acest gen de tentative. N-am reușit, ceea ce îmi face bucurie să afirm. Luată în sine, cartea își este suficientă sieși, adică are acea unitate și coerență, minime pentru a ne comunica un text poetic autonom. Mai simplu, este o carte de poezie ce se citește pe nerăsuflate, ca un roman. Este chiar o probă valoroasă despre ceea ce ar însemna procesul textualizării, înțeles în identitatea sa maximă. La urma urmei, ce altceva este literatura (cu întregul ei sistem de referințe), decât un *commentarius perpetuus?* Un discurs reluat despre sine sau despre discursul altora ce poate să continue fără limite, din momentul în care și-a aflat forma de structurare proprie, formă preexistentă așteptând doar ocazia potrivită pentru a se materializa. În acest sens, Mircea Ivănescu, un poet foarte avansat ca viziune „teoretică" (încă de la debutul său din 1968), are conștiința unei permanente „rezerve de scheme preexistente", ce pot fi puse în act oricând: „și atunci, dacă nu mai știm exact dacă ce spunem, ce facem aici este continuarea celor ce le-am spus, le-am făcut,/ altădată – ce ne rămâne? (poate să pornim de la «rezerva/ de scheme preexistente» – și asta înseamnă oricum o urmare)"... Aceste „scheme preexistente", inerente oricărei intenții de structurare a materiei, ne ilustrează conștientizarea acută ce însoțește operația de autogenerare a textului poetic, căile ascunse prin care se declanșează

Scanned with OKEN Scanner

neîntreruptul proces de semioză. În mod aparent, poezia poate părea un joc fără nici un obiect, continuat (odată descoperită regula ce-l guvernează) până la consecinţele cele mai tragice, când „urmele" ce vrei să „laşi" ca şi „schemele" ce le urmezi nu mai folosesc la nimic: „se poate urmări nemişcarea ta în albul care te înconjoară, şi încet te acoperă, şi în lumina asta albă în care nu mai ai curaj să încerci să-ţi laşi urinele tale. înzăpezit, şi schemele tale – cum ar fi ploaia, ceaţa şi mâinile lăsându-se cu oboseală vicleană, adică nesinceră".

Jocul poetic din *Commentarius perpetuus*, de o gravitate ce se marchează în orice rând, în orice sintagmă, constă (conform cu acea poetică/poietică mirceaivănesciană de acum cunoscută) în „a face vorbe, vorbe, vorbe"; având prezentă replica din *Hamlet*, putem să ne dăm seama că poetul preia cu premeditare ambiguitatea acestei replici transformând-o intenţionat într-o cale de textualizare obsesivă (şi obsedantă) care, dacă iniţial ni se putea părea puţin artificială, prin folosirea obsesivă a devenit (a fost acceptată să *devină*) o marcă specifică a discursului. Dacă am înţelege *hamletianismul* ca pe un act pur al textualizării (aici *gestul violent* este substanţă şi formă de expresie în mod simultan), trebuie să conchidem că şi facerea „verbelor" intră într-un fel (şi dacă până acum nu se întâmpla acest lucru, va fi posibil de acum înainte) în modalităţile de *hamletizare;* dacă observăm cu atenţie, e chiar modalitatea esenţială prin care existenţa este interogată şi textualizată. Vorbele, „facerea vorbelor", anticipează semiotic dinamica manifestării realului şi de cele mai multe ori, în leşiile otrăvite ale cuvintelor se transferă cele mai *eroice* fapte (potenţiale). Hamletizarea de acest tip ni se înfăţişează ca un discurs *în statu nascendi*, o continuă deplasare a sensurilor către originea lor (sau către toate direcţiile în care le antrenează sintaxa poetică) în căutarea acelor „scheme preexistente"; oricât ai vrea să te sustragi jocului poemului, până la urmă vorbele acestea (înscrise în „scheme preexistente") „îţi stilizează treptat faptele, / adică ţi le aşează într-un artificiu, de care nu îţi rămâne/ decât să apropii chibritul aprins pe furiş". Desigur că actantul poetic simte imediat această „stilizare" ca pe o îndepărtare dureroasă de sine însuşi, o întrepătrundere tragică de propria-ţi fiinţă, la care te obligă actul scriiturii care, orice ai face, te aduce obligatoriu către schemele date şi te „aşează într-un artificiu". Acest „artificiu" trebuie distrus pentru a accede la real, la trăire, la viaţă... şi, deşi vorbele nu

Scanned with OKEN Scanner

apropie niciodată de real, ajungi să postulezi resemnat valorizarea lor existențială: „și atunci te joci – dar în felul acesta minți. /viața nu este așa mai viață – ci dimpotrivă, și mai *fictivă*. / și faci o înșiruire de gesturi când plecând de la anumită / întâmplare reală – fața ei surâzând în mulțimea care se / agită colorată, cu nenumărate măști, la fel râzătoare, dar / false – ascunzându-le, lor, chipurile adevărate – mergi / mai încolo, într-o lumină care nu mai e a soarelui, ci / a muzicii vorbelor – cu alte cuvinte, *așezi cuvinte, și / trăiești prin ele – și-ți spui că vorbele astea-s viață*..." (s.n.).

Cel mai grav act existențial, deși aparențele ascund realitatea, este chiar acela de a asista conștient și neputincios la substituirea trăirii prin semnele fictive în care aceasta va fi „descrisă", căci, așa cum se subliniază în metatext, cuvintele „stilizează și modifică evenimentul pe care-l descriu". Totuși, există o metodă terapeutică prin care poate fi oprită alienarea dată de semne, și aceasta e implicită actului poetic originar; este vorba de *starea afectivă* sub regimul căreia trebuie să se producă poesis-ul, întrucât, cum spunea Nichita Stănescu, poezia „se scrie cu sentimente". La originea discursului acesta stă o stare de sentiment infuză, acea stare ce înfășoară inflexiunile vocii în rostire; un abur viu („cheag de viață") frânând destrucția și ruina ființei, prin conservarea unor simptome afective, fixate în descrierea unui gest molatec sau a unei priviri anume. Toate acestea se petrec desigur în rostirea materială a vorbelor; pasul esențial ar fi tocmai această trecere de la scriitură la rostire, de la abstracțiunea semnului scris la svâcnetul umed (de propriia-i naștere) al cuvântului rostit. Dacă încetezi de a mai vorbi, ți se poate întâmpla să nici nu mai exiști, pare să sugereze discursul perpetuu. Acest prag liminar, dintre scriitură și rostire, apărea marcat tot mai obsedant și la ultimul Nichita Stănescu, dar cu o angajare parcă mai tragică.

Scanned with OKEN Scanner

Aventura dramatică a semnificantului

Experienţa liminară a ultimului **Nichita Stănescu** a dat unora ocazia ridiculizării, fie prin exagerări absolutizante în situarea valorică, fie prin contestări empirice. Critica, în ipostaza ei de intermediar între emitent şi destinatar, ar fi trebuit să insiste asupra experienţei tragice a limbajului poetic, care duce la anihilarea semantică a discursului şi la pulverizarea oricărui „înţeles". În acest sens, lectorul va trebui instruit, avizat adică de către critic, asupra *posibilităţilor lecturii.*

În poezia experimentală ce se scrie astăzi în lume, *practica semnificantă devine tot mai mult o autonegaţie a discursului poetic.* În sistemul de semne al literaturii, această tentaţie poate avea urmări dintre cele mai grave, fiind un indiciu alarmant despre direcţia tot mai abstractă, spre care se îndreaptă genul poetic şi, în general, literatura. Autonomizarea nelimitată a semnificantului, realizată odată cu revoluţia semiotică, a dus la cea mai profundă mutaţie în limbajul poetic din câte a traversat epoca modernă. Nici poezia română contemporană nu rămâne străină unor asemenea căutări, sincronizând cu efervescenţa mutaţiilor din alte părţi. Astfel, ultimele opere ale lui Nichita Stănescu edifică asupra posibilităţilor de schimbare în interiorul poeticului, autorul *Elegiilor* fiind cel mai sincron la noi cu evoluţia continentală a căutărilor în acest domeniu. Izolarea poetului de critica sa şi singularizarea între confraţi vin tocmai din această distanţare tot mai avansată între un mod experimental (firesc astăzi) de a face poezia, asumat până în ultimele consecinţe, şi o apercepţie teoretică destul de lentă, care refuză salturile când nu se referă la semnificat sau când nu sunt uşor integrabile în logica tradiţională a discursului poetic. În diversele etape ale poeziei sale, deşi unitar, Nichita Stănescu a fost atent la schimbările de perspectivă în conceperea actului poetic şi, influenţat la început de suprarealism, a experimentat mai ales asupra semnificantului.

Scanned with OKEN Scanner

Noţiunile cele mai abstracte sunt introduse în poezie cu o nonşalanţă firească, *verbul* fiind vehiculul preferat al stărilor poetice. Traversând o infinitate de spaţii, poetul dă impresia *ubicuităţii*, locuindu-le simultan şi lăudându-i şi certându-i în acelaşi fel pe Galilei ca şi pe Ptolemeu. Încă din primele volume, se constată că propensiunea principală a lui Nichita Stănescu merge spre schimbarea limbajului. El vrea să descopere *tiremele poeziei*, folosindu-se de poetica *necuvintelor*.

Prin *Epica Magna* şi *Operele imperfecte*, Nichita Stănescu rosteşte cel mai grav discurs al său, poate unul din cele mai grave ale epocii, punând la încercare în mod decisiv materialul concret al poeziei, adică însuşi cuvântul. *Ceea ce era înainte doar joc sau improvizaţie, acum se umple de o tensiune tragică.* Teme, motive, metafore, cuvinte/necuvinte revin obsedant, nu pentru a se repeta, ci spre a se însuma într-o altă sinteză formală. Aripa funebră a păsării lui Poe atinge acum toate obiectele, toate gesturile şi toate expresiile prin care *există* poetul, marcându-le definitiv. Simţul poetic cel mai eficace nu mai este acum *văzul* sau *auzul*, simţuri abstracte prin distanţare, ci *mirosul*, alterant şi direct, prin care poetul adulmecă figura morţii în litera oricărui cuvânt sau semn.

Pentru Nichita Stănescu, ca şi pentru alţi mari poeţi contemporani, comunicarea poetică este tot mai complicată, căci, aşa cum afirmă Barthes, limbajul poetic (şi limba în general) implică o reacţie fatală de alienare. Singura posibilitate de sustragere de la acest proces coercitiv ar consta în a te situa în afara limbajului: „Între mine şi tine / numai cuvântul, acest organ fioros / şi comun amândurora, / este. / Să-l rupem pentru linişte / să-l rupem pentru linişte; / lasă-mă înspre tine / lasă-te înspre sinea sa / de care eşti legat / cu un organ fioros / şi rupe-l!"

Dar „ruperea" cuvântului înseamnă, de fapt, a inventa o scriitură nouă, adică a reflecta diferit asupra cunoaşterii prin intermediul limbajului. Poetul va face un *discurs despre sine ca discurs* extremal al lui „sunt" care-l individualizează şi-l izolează în cadrul poeziei contemporane.

În acest sens, lucrarea lui Nichita Stănescu asupra poeziei se alătură (fără să-i cunoască, fiindcă poezia este sincronă „în absolut", cum spunea Ion Barbu) grupului de poeţi italieni cunoscuţi sub numele de *I Novissimi*, sau încercărilor ultime ale poeziei anglo-americane de a capta noi teritorii ale discursului poetic. Bolnav de semne, poetul se apleacă asupra materialului verbal, descoperind o *nouă aventură a rostirii în golurile dintre forma grafică şi forma materială a cuvântului*, nu altfel decât un alt mare artist

Scanned with OKEN Scanner

român, Constantin Brâncuși, care *descoperea în interstițiile vinetii ale marmorei reci întreaga istorie vie a formelor originare. Itinerarul acestei cercetări în și prin cuvânt înseamnă practic chiar dezghiocarea crustei semnificante, segmentarea și fărâmițarea cuvântului „destruparea" acestuia odată cu ființa care-l rostește.* Cuvântul în sine nu mai semnifică nimic, pentru că obiectele însele nu mai au nicio semnificație, într-un univers invadat de semne, unde cantitatea de informație nu mai încape toată în formele semnificante. Tragedia semnificantului se observă acut în *elegia cuvântului* ca instrument neîncăpător al poetizării, figurată de Nichita Stănescu în volumul *11 elegii*. Procesul ar fi unul de de-materializare, de întoarcere interogativă a concretului către forma abstractă care l-a actualizat (cuvântul), scoțându-l din absență, adică unul de *reinventare obiectuală și nominală* în mod simultan: „– Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul, / repede, cât mai poți să te schimbi! / Schimbă-ți ochiul în cuvânt / nasul și gura / organul bărbătesc al facerii, / tălpile alergătoare, / părul care-a început să-ți albească / prea des încovoiata șiră a spinării, – / schimbă-te în cuvinte, repede, cât mai e timp! / I-am spus Daimonului: – Tu nu știi că / vorba arde, / verbul putrezește, / iar cuvântul / nu se întrupează ci se destrupează?"

Pentru poetul actual, înzestrat cu o perspectivă textualistă fie și la modul instinctiv, nu mai există preocuparea de a inventa un simbol-cheie sau a crea o metaforă-concept în cadrul cărora să jaloneze parametrii existenței. Înțeleasă astfel, poezia nu se mai instituie ca un unicat perfect, ca operă „frumoasă", „memorabilă", „sublimă", ci ca „operă imperfectă", neterminată, cum bine intuiește Nichita Stănescu, care și dă în mod fericit acest titlu ultimului său volum de poezie. Mai relevant decât textul finit al operei, lustruit și adus în starea de rece perfecțiune, este însuși *procesul* nașterii poeziei, imperfect în sine ca și structurile de rezistență ale unui edificiu cărora li se adaugă carnea și sângele unui corp în care pulsează viața. Între grupul „Pietà" al lui Michelangelo din catedrala San Pietro din Roma, impresionant prin splendoarea formală, și „Sclavii" aceluiași din Galleria dell' Accademia din Firenze, mai incitante sunt operele din urmă, tocmai prin imperfecțiunea lor „elaborată" voluntar. *Poezia experimentată ce se practică astăzi în lume constă în instituirea unei stări poetice plasmatice* (este exactă intuiția lui Nichita Stănescu de a conferi titlul *Starea poeziei* pentru antologia sa din 1975, apărută în colecția „BPT" a Editurii „Minerva"), care nu reprezintă altceva decât o *reafirmare a realului în cuvânt; cu cât acest real verbalizat se constituie în preformal, în latența increată a*

Scanned with OKEN Scanner

limbajului, cu atât devine mai autentic. Starea poeziei înseamnă chiar *devenirea* dinamică a formelor de expresie ale acesteia. În acest caz, limbajul poetic este rezultanta unui *dialog* între texte diferite, deja scrise sau aşteptând să fie scrise. Pe poet îl interesează, înainte de toate, felul cum are loc acest *schimb intertextual,* adică însuşi procesul practicii semnificante. Paradigma intertextuală este autosemnificantă şi autoreferenţială şi poate fi urmărită în modalitatea de realizare la nivelurile semic, fonic, prozodic etc.; în fond, se parodiază, se ironizează, se pulverizează prin operaţii combinatorii infinite modelele de texte deja existente care se oferă ca „fonetică terestră", „morfologie terestră" şi ca „sintaxă terestră", „cronţănind" într-un fel de „nesfârşită cină": „Deşi toate fiinţele şi lucrurile / de pe pământ / trăiesc într-o deplină amestecare / deşi totul nu o decât o nesfârşită cină, / deşi de departe, din cosmos / toţi la un loc au o singură viaţă, / deşi de departe, de foarte departe / nu străbate până în cosmos / decât un fin murmur / de fălci şi mandibule, / de rădăcină şi de valuri / cronţănind."

Pentru Nichita Stănescu, semnele lingvistice folosite în discurs sunt chiar obiectele, sau mai exact, semnele-obiecte; acestea intră într-o *inter-relaţionare* reciprocă pe care poetul şi-o asumă ca stare poetică. Semnele-obiecte pot fi transformate în semne lingvistice într-un proces în permanenţă reversibil; semnele lingvistice se pun în relaţie funcţională la rândul lor cu semnele-obiecte şi această nouă inter-relaţionare naşte acea stare de „deplină amestecare": este vorba de o nouă întemeiere a realului în codurile ce-l compun şi-l descompun, adică de „coerenţele fundamentale". Cum ordinea pluridimensională a realului nu poate fi captată în unidimensionalitatea limbajului, poetul încearcă să instituie utopii de limbaj pentru a schimba „alcătuirea" lumii: „Totuşi, îmi spuse Sisif, / tu nu crezi că e cam rău alcătuit trupul omului? / Ochii lipiţi de creier, / ca două sexe ale creierului, impudice / şi neacoperite, / gura, ce caută ea acolo sus? / Locul gurii e geamăn cu / locul de jos al lepădării / de murdărie. / Organul sămânţei ar trebui să fie / geamăn cu organul cuvântului, / iar nu pe acolo / pe unde-ţi zvârli apa murdară din tine, / pe acolo să-ţi zvârli şi sămânţa, / iar nu pe acolo pe unde azvârli în tine / bucăţi de animale moarte, / exact cu acel loc dinţos / tocmai cu acela, / să rosteşti taina cuvântului, – / Da, îmi zise Sisif, / alcătuirea e rea. / Fireşti şi simple, / cuvintele rostite de noi / naşte-vor în alte coerenţe / mai bune trupuri vorbitoare / în alcătuirea lor."

Scanned with OKEN Scanner

Epuizarea legăturilor posibile dintre „alcătuirile" obiectelor şi fiinţelor epuizează chiar căile poeticului şi de aici rezultă efortul dramatic cuprins în practica semnificantă ce identifică ipostaza poeziei postmoderniste sau experimentiste. În această accepţie, poetul este un *nou Sisif care cară cuvinte în loc de alt material, nu de la semnificat la semnificant, ci chiar de la semnificant către el însuşi.* Cuvintele sunt obiectele poetului care au aceeaşi greutate ca şi pietrele lui Sisif. Nichita Stănescu spune în text că „mâna împăratului nu mai porunceşte obiecte / pentru că obiecte nu mai sunt", ceea ce vrea să însemne că materialul poetic se fabrică şi că acest *proces de fabricaţie* poate să fie oprit la un moment dat din cauza lipsei materiei prime. *Dacă toate semnele-obiecte au fost investigate, cercetate, lecturate, epuizate în atâtea arte poetice, formele de expresie au fost şi ele toate încercate; trebuie acum o distrugere şi o sfărâmare a tuturor formelor existente, adică aducerea lor din nou la starea preformală şi, printr-o altă operaţie de textualizare, instituirea şi instaurarea altor semnificanţi, adică a altui discurs.* Dar orice asemenea tentativă nu poate pleca decât de la o nouă întemeiere a realului, de la re-reorganizarea obiectelor, a semnelor-obiecte. Cum „obiecte nu mai sunt", se au în vedere posibilele relaţii combinatorii ce se pot stabili între funcţiile obiectelor şi codurile lor de existenţă. Atunci *poeticul va fi reafirmat printr-o opţiune semiotică la real şi reinstituit ca stare dinamică într-un şir de metamorfoze verbale, a căror cauzalitate aparent nemotivată nu se poate explica altfel decât prin contiguitatea de conţinut, de formă, de funcţie etc., care poate lega obiectele între ele, într-un cuvânt prin textualizarea lor.* Realul se manifestă reinventat în construcţiile verbale despre real ca un real întregit, recuperat în *tangenţialitatea* misterioasă a obiectelor şi a stărilor care-l compun: „– De ce ţi s-a furat iepurele din braţe / iepurele cel din braţe? / mă întrebă când nu aveam braţe / ci sânge urlând în loc de braţe, / mă întrebă cel care îmi puse întrebarea / – Pentru că pe iepure l-au furat de alergare, / d-aia, / pentru că l-au furat de alergare."

Într-un vers din poemul „Metamorfozele", Nichita Stănescu spune „Bunăoară să populăm realul"; ce înţelege poetul prin „a popula realul"? Iată o întrebare iscată chiar de aspectul obiectual al ultimelor două cărţi – *Epica Magna* şi *Operele imperfecte.* Constituirea lor ca obiecte aproape identice prin format, număr de pagini, am putea spune şi prin greutate, aranjarea în pagină a versurilor *corespunde intenţiei de populare a realului prin cărţi-obiecte care pot prolifera făcând concurenţă realului însuşi.* Nu trebuie să se

Scanned with OKEN Scanner

facă abstracţie de grafica ce însoţeşte poezia din aceste cărţi şi cu care concurează la nivelul semnului iconic, semnată Sorin Dumitrescu. *Există în desenele lui Sorin Dumitrescu o ambiguitate a formelor, o incertitudine şi un dor de dezagregare, precum şi dorinţa de reconstituire în alte forme, sugerând viziunea obsedantă şi plină de tragism a unor metamorfoze continue, pe care Nichita le instituise la nivelul limbajului poetic.* Ca şi în poezie, universul obiectual al pictorului, intrat în criză ontologică, nu mai suportă legile care-l guvernează (sau care-l guvernau), începând să fie încercat de frisonul scindării şi fragmentării. Dar nu acesta este fenomenul cel mai simptomatic ce se poate observa în desenele respective, ci altul; căci ce reprezintă ele în fond? Dacă am voi să le luăm drept obiecte, am observa că nu seamănă cu nici un obiect, ci mai degrabă cu nişte semne greu de interpretat; reciproc (relaţia de reciprocitate este în acest caz perfectă), voind să le interpretăm ca semne, se va petrece fenomenul invers; vom observa că acestea capătă formă, substanţă, prezentându-ni-se ca nişte obiecte sui-generis. În acest sens, grafica lui Sorin Dumitrescu serveşte pe cont propriu poezia stănesciană tocmai prin ilustrarea nucleului ei fundamental: semnele-obiecte cu toate implicaţiile ce derivă. „Ipotezele de bolţi antropomorfe", ca şi „Studiile asupra cubului", dezvăluie interstiţile neexplorate ale realului, limburile misterioase pe care se sprijină coerenţa şi geometria existenţei. Peste planşele acestea, aparent bizare, se scutură un menuet de forme care tind să strice însă coerenţa acreditată: „Brusc, pasărea nu a mai vrut să fie pasăre, / dar n-a avut noroc de moarte, / n-a avut noroc / Brusc, aerul, / el n-a mai vrut să fie aer, / dar n-a avut noroc de moarte, / n-a avut noroc / Brusc, stelele, / nu au mai vrut să fie stele, / dar n-au avut noroc de moarte, / n-au avut noroc / Brusc, coerenţa, ea / a vrut să fie o incoerenţă."

Nu este posibilă o anulare completă a formelor de existenţă prin moarte, ci doar o schimbare permanentă între diferitele forme de expresie. Astfel, „alcătuirile" tânjesc mereu la o altă formă de existenţă, iar coerenţa iniţială aspiră să se transforme în „incoerenţă", adică să se manifeste în opusul ei. Poezia atestă acest proces, imposibil de fixat în retorica unui discurs critic.

Prin noutatea demersului său, ca orice mare poet contemporan, Nichita Stănescu a impulsionat formele de expresie româneşti, creând o întreagă „şcoală" de emuli şi imitatori.

Scanned with OKEN Scanner

O poetică a rupturii

Recent, cel mai prestigios premiu din Europa pentru poezie (premiul Etna-Taormina care îl seconda nu se mai decernează) i-a fost decernat lui Nichita Stănescu în cadrul „Serilor poetice" de la Struga, ce se desfăşoară la sfârşitul lunii august pe locul unde râul Drim *se rupe* din lacul Ohrid pentru a-şi începe periplul său individual.

Am folosit verbul *se rupe* întrucât în cuvântarea solemnă, intitulată *Ars poetica,* rostită de laureat în catedrala Sfânta Sofia din Ohrid, **Nichita Stănescu** însuşi vorbeşte de o *poetică a rupturii* ce ar caracteriza demersul său faţă cu tradiţia formelor de expresie contemporane. Nu încape nici o îndoială că acest festival, ce încununase anterior poeţi ca Eugenio Montale, Winston H. Auden, Pablo Neruda, Arthur Lundqvist, Rafael Alberti, Miroslav Krleža etc., a indicat prin opţiunea sa pe unul din marii poeţi ai acestui *secol al rupturii.*

Ar fi de încercat tentativa firească a unei abordări verticale a poeziei stănesciene pentru a indica acele argumente care să ilustreze peremptoriu afirmaţia că poetica rupturii constituie un rezultat firesc al evoluţiei poeziei româneşti, care a participat în mod permanent la mişcarea literară europeană a secolului al XX-lea, impulsionând-o viguros prin reprezentanţi de marcă precum Tristan Tzara, Eugen Ionescu, Mircea Eliade etc. Dacă poezia lui Ion Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Vinea ar fi fost cunoscută la timpul potrivit în spaţiul european, modelele poetice româneşti ar fi devenit o *prezenţă activă,* integrându-se în schimbul de valori şi sincronizându-se astfel definitiv. E curios, dar în tradiţia culturii şi literaturii române s-a creat acest complex straniu asupra căruia meditase cu multă gravitate şi Marin Preda. Emarginarea valorilor româneşti nu are drept cauză, cum se consideră de obicei, sfera de circulaţie redusă

Scanned with OKEN Scanner

a limbii române, ci alte elemente relaţionale extrem de complicate ce îşi adjudecă subteran mecanismul istoriei culturale. Faptul că poezia română actuală începe să depăşească acest handicap nefast prin nume ca Nichita Stănescu, Marin Sorescu etc. este un semn de bun augur ce argumentează schimbarea de optică şi trecerea la o etapă de conştientizare responsabilă a eforturilor creatoare naţionale.

Poetica rupturii pe care Nichita Stănescu o proclamă în acest context cultural implică un dublu aspect polemic; *poetul polemizează, pe de o parte, cu sechelele unei mentalităţi revolute care campează pentru totdeauna literatura română în provincia anonimatului, iar, pe de altă parte, instituie prin demersul său poetic un dialog memorabil cu poezia continentală, obligând-o cu gravitate să ia act de prezenţa sa.*

Poetica rupturii propusă de poezia lui Nichita Stănescu concentrează şi sintetizează în sine eforturile poeziei româneşti de la Dosoftei până la Ienăchiţă Văcărescu, de la Heliade până la Eminescu, de la Macedonski până la Ion Barbu, de la Tristan Tzara şi până la grupul suprarealiştilor români elogiat în 1947 de André Breton. În această enumerare se poate urmări un itinerar cultural în care Nichita Stănescu se înscriază dincolo de voinţa proprie, întrucât participă la manifestarea unui *corpus* poetic specific, constituit în timp prin însumarea tradiţiei; acest itinerar poetul nu-l poate aboli nici modifica la nivelul diacronic, dar îl poate îmbogăţi în opţiunile prezentului. Gândirea poetului poate transforma însă *itinerariul intern* al poeziei ce se lasă constituit în mod treptat prin contribuţiile repetate ale celor care inovează şi inventează tradiţia. Prin ce are ea mai profund, poezia lui Nichita Stănescu se angajează într-o *experienţă totală în limbaj*; de aici incapacitatea poetului de a se sustrage materiei verbale, de a fi dincolo de orice limbaj şi de a-şi transcende condiţia ontologică.

Poezia este astăzi, după cum se susţine aiurea, un *sistem de semne* ce se autosemnifică pe sine într-un proces continuu la care poetul participă în mod voluntar sau involuntar, fiind obligat la aceasta de evoluţia firească a formelor de expresie. După *Epica Magna* (1978) şi *Operele imperfecte* (1979), prin care autorul *Elegiilor* adera instinctiv la revoluţionarea demersului poetic, iată-l acum revenind spectaculos prin *Noduri şi semne* („Cartea Românească", 1982, cu colaborarea aceluiaşi Sorin Dumitrescu) pentru a „instituţionaliza" definitiv ipostaza sa ultimă. Aflat în „căutarea tonului" propriu, poetul rescrie enunţurile emblematice ale unor discursuri

Scanned with OKEN Scanner

anterioare, decretând „ruptura" chiar cu ceea ce scrisese el însuși: „Altceva, altceva, altceva, altceva... / De fapt nici să te naști nu e ceva nou / și nici să mori nu e ceva nou. / Nu, nu e bine. / A scris-o înainte Serghei Esenin... / Altceva, altceva, altceva... / Nu credeam să-nvăț a muri vreodată / Nu, nu, nu e bine! / E exclamarea lui Mihai Eminescu. / Nu, nu... / A fi sau a nu fi / aceasta-i întrebarea. / Bineînțeles că aceasta-i întrebarea! / Absolut bineînțeles că aceasta-i întrebarea. / Mă și mir că a mai fost pusă. / Cred că am găsit ceva, însă. / Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră. / Nu, nu e bun. / E vechi, e vechi... / Deci, înger... / Nu, nu e bun înger!"

După experiența liminară a lui Ion Barbu asupra semnificantului, experiență ce prelungea în viitor încercarea mallarmeană, Nichita Stănescu nu mai putea să repete același itinerar, astfel că a ales să traverseze în mod conștient *tragedia semnificantului* cu toate consecințele ce decurg de aici.

El atrage cuvintele la o opțiune către real, având curajul de a accepta pentru sine sciziunea, ruptura între materia verbală și real, între sens (înțeles) și expresia semnificantă care devin entități autonome aflate într-o dramatică urmărire reciprocă. Individul uman nu se mai poate exprima decât prin sinele său care este, în primul rând, cuvânt; dar cuvântul nu-l exprimă pe individ ca rasă decât în diviziunea sa semnică și de aici ruptura între conținut și forma de expresie, între existență și aspirația către „altceva": Ce e cu tine, m-a-ntrebat el / mi-e altceva / ți s-a făcut de plop, ți s-a făcut de iepure / ți s-a făcut de șoarece, de taur, de muscă / nu, nu, mi s-a făcut de altceva / ți s-a făcut de înger, de sâmbure, de groapă, / de popă, de piramide, de Einstein, / de nisip, de munte, de capră, de liliac, de streche / nu, nu, mi s-a făcut de altceva / mă, ție ți s-a făcut de altceva / nu, nu, mie mi s-a făcut de altceva".

Vechiul semnificat, ca și vechiul semnificant trebuie abolite; se proclamă un divorț tragic între real și corporalizarea acestuia în cuvânt, pentru că discursul (orice fel de discurs) nu mai poate comunica starea lui *a fi*, nu mai poate comunica doar într-o singură direcție, ci în toate direcțiile deodată. Cuvântul rostit (dar și nerostit) ucide, antrenat în necruțătorul proces de textualizare: „Mi-am îngropat cuvintele de dragoste în pământ / și beregata mi-am spânzurat-o de gât. / Precis că sunt sfânt / și numai atât / Cele două picioare nici nu le mai simt / și nici tălpile cu care merg

Scanned with OKEN Scanner

mereu. / E absolut sigur că nu mai pot să mint. / Precis că sunt zeu. / Mi-am azvârlit dinţii din gingie / şi sabia mi-am descins-o din şold. / Precis că inima mea este vie / şi că eu sunt mort. / Dar mi-am întors capul şi m-am uitat înapoi, / la doi ochi îngenaţi, / cu ochii mei doi / şi împăraţi. / Ce-o mai fi cu mine, te întreb acum, / oare oi mai fi fiind, / de este în fiinţa mea jar şi fum, / dor şi jind?"

Aventura semnificantului este cuprinsă toată în aventura lui Ulisse. Acesta pleacă din Ithaca pentru marea-i călătorie şi ajunge tot în Ithaca, ceea ce vrea să sugereze că orice mişcare este circumscrisă de un cerc vicios. Soluţia homerică este limitată şi de aceea Nichita Stănescu, ca şi Borges, ar vrea să depăşească statutul actantului homeric, să abolească marea rătăcire a lui Ulisse şi să călătorească în fine către „altceva". Există texte apocrife care vorbesc despre o nouă plecare a lui Ulisse, după ce s-a întors în Ithaca, şi despre moartea sa „în mare" sau „de mare", oricum cu totul altfel decât în textul consacrat. Această ipostază şi-o asumă poetul modern negând aventura *închisă* a eroului homeric. Cuvântul este chiar itinerarul către o Ithaca ce trebuie negată; de aceea va fi explorat cu o îndrăzneală nemaiîntâlnită în poezia română. Poetul *sezizonează verbul vorbindu-l; el este conştient de faptul că limbajul îşi reduce diferenţa pe măsură ce este lăsat să se vorbească pe sine în afara regulilor „gramaticale", dezvăluind dureroasa fiinţare a cuvântului în discurs.* În discursul poetic, cuvântul este ucis de mai multe ori, pierzându-şi întruparea din faza originară când obiect şi semn coexistau fără a-şi dăuna unul altuia: „Căzusem strâmb cu verbul peste orizont / că l-am făcut să fie-n două, ca bucile unui copil de înger / pe mare-atunci când plouă. / Ce ploaie mai ploua pe mare / şi cât de mult, tu n-ai să ştii, eu îmi doream, / să ningă peste luciul ei doar cu ninsoare, / să ningă peste mare, îmi doream, / iar pruncul care-l ţin în braţe / să îl dezvăţ de tine, mama lui, / ca pe-o corabie de oase / să-l smulg din sânul ţărmului, / să mi-l trimit spre Caraibe / când ninge peste Marea Neagră şi întinsă / Când ninge peste Marea Neagră spre Bosfor, / când ninge pe albastra de Mediterană / şi nici de frig nu pot să mor, / nu pot să mor! / Doamne, mă chinuiesc şi nu pot să mor! / Doamne, eu nu pot să mai mor! / Mi-e viaţa veşnică şi rană / şi nu pot să mor / şi ninge şi nu pot să mor / şi-mi este foarte frig când foarte ninge / şi nu pot să mor!"

În potenţialitatea cuprinsă în verbul „a muri" ar putea intra şi acţiunea de desfiinţare a liniilor de separaţie dintre semn şi real, dintre

Scanned with OKEN Scanner

semnificant și semnificat. Transferul textual este un proces tragic, implicându-l total pe cel care se angajează în operația poetică. Ca și la Ion Barbu, verbul virginal, verbul poetic prin excelență este compromis prin rostirea în discurs („că vinovat e tot făcutul / și sfânt doar nunta, începutul"), de aceea *Nichita Stănescu încearcă să readucă în act, să reactualizeze acel real ambiguu de dinainte de conceptualizare de care vorbește Lacan;* vor fi recuperate doar acele expresii verbale ce par a fi rămas nealterate. *Se caută semnificanți acauzali aflați în mișcare itinerantă către propria lor transcendență; cuvintele sunt forțate să traverseze „tunelul oranj" pentru a se transforma în semne ce se vor instala în real în deplină autonomie față de acesta.* De la semnificat către semnificant au loc raporturi misterioase, fără o direcționare precisă; nu se știe care a fost primul, nici cine pe cine determină. Întregul demers poetic devine un discurs despre cuvinte împotriva cuvintelor; este vorba de un proces în care posibilitățile de control sunt reduse, dar naturile geniale au instinctul orientării. *Poetul se lasă vorbit de limbaj fără a putea interveni prea decis în acest act textual ce-și impune legile proprii;* el acceptă să provoace semnul lingvistic într-un joc ale cărui reguli se află dincolo de posibilitățile sale de intervenție. Comunicarea poetică solicită o abatere continuă de la codurile limbii comune. Actul poetic adevărat reprezintă o *codificare anomală,* integrabilă în sistemul toposurilor propuse de tradiția genului pe axul paradigmatic sau pe axul sintagmatic: pentru ca *corpus*-ul constituit să devină operant, trebuie să se lase transformat în funcție de diversele „lecturi". Scriitura și lectura vin să normalizeze actul aparent de incomunicare (determinat de codificarea *anomală)* pe care limba îl conține în memoria sa ereditată. O „lectură" nouă scoate la iveală diferențele semantice conservate în depozitul lingvistic, dar nedezvăluite în mod manifest. Poezia postmodernistă nu vrea să se lase interpretată altfel decât ca un *fapt scriptural*; ea se oferă pe de o parte, ca un mod de comunicare directă, iar pe de altă parte, ca o modalitate autonomă de a fi în limbaj. Poetul e conștient de „situarea" sa; el nu există decât ca o „transparență" materială prin intermediul căreia verbul se filtrează, corporalizându-se, pentru a trece în textul poetic („prin mine privea cineva spre altcineva / și mă durea toată ființa mea de sticlă transparentă / de privirea care mă străpungea"). Unii m-ar putea acuza că „simplific", că, prin astfel de demers critic, abstractizez la maximum atât discursul stănescian în sine, cât și căile de abordare ale acestuia. *Dar limbajul este*

Scanned with OKEN Scanner

forma cea mai abstractă prin care ființa umană se diferențiază în univers; a aborda limbajul poeziei lui Nichita Stănescu, înseamnă a atinge esența tragică a umanului. Tragedia semnificantului exprimă criza semiotică în care se găsește imers individul contemporan. Prin „limba poezească" se oferă unica șansă umanului de a se afirma *în* și *prin* limbaj. În mod tragic, traversarea semnului lingvistic poartă la acea fatală alienare despre care a avizat deja Barthes. Actul interpretativ conștientizează acest metadiscurs poetic, îl trezește din somnul nediferențiat în care se visează doar pe sine și-l angajează *activ* în tradiția formelor de expresie; nu trebuie să se înțeleagă de aici că poetul ar fi un inconștient, un copil bolnav de joacă precum ucenicul neascultător. Dimpotrivă, *el stă permanent la pândă asupra limbajului, pulverizându-l și refăcându-l pentru a-l domina.*

Revolta poetului împotriva verbului reprezintă revolta sisifică împotriva puterii dominatoare a acestuia; între „noduri" și „semne", cu o tragică responsabilitate, Nichita Stănescu se ambiționează să vorbească *limba care să-i aparțină numai lui sau să intervină autoritar și decisiv în limbajul care îl vorbește.* Atitudinea sa aparent pasivă de a se lăsa vorbit de un limbaj autodevorant este, în fond, una demascatoare, polemică în cel mai înalt grad; *el scrie cu un material verbal pe care îl neagă, îl refuză chiar în actul scrierii.* De aceea, va căuta un „material" nou, *necuvintele.* Starea de „necuvânt" ar fi starea suprem poetică râvnită de poet, acea stare-limită când nu se mai simte nevoia ca *ceva* să se exprime prin *altceva,* căci autonomia semnificantului, ca și a semnificatului sunt totale, nemaidând naștere la acel șir infinit de determinări între sfera semantică și cea sintactică. Paradoxal, poetul care e un vehicul al semnului către sine, s-ar dori pur ca un zeu, fie pentru a înlesni această trecere, pentru a face comunicarea imediată, pentru a-i accelera procesul, fie în mod contrar, pentru a o „încremeni", a opri deci orice intermediere prin suprapunerea celor două niveluri care să nu mai aibă nevoie de nici un element catalizant, de nici un „tunel oranj". Ajuns aici, discursul înseamnă simultan naștere și moarte, rostire și negație a rostirii: „Eram vrăjit și nici nu mai mișcăm, / toți vulturii stăteau înțepeniți în aer, / iar soarele spărsese cerul, / cu sunet de lumină și cu vaer. / Pe jumătate doar din ea, / copilul îl născuse, / ea două capete avea, / timpul încremenise / bătut în palma ta, Iisuse! / O, eli eli lama sabahtami, / o, eli, eli! / Mi se îngroșase râul / ca o jugulară peste gât, / pe câmpul ăsta, nearat, urât, / iar caii se evaporau ușor, / deasupra nu era

Scanned with OKEN Scanner

vreun nor, / mă înzeiam, mă înzeiam, / nu mai muream, nu mai muream, / în braţul meu întins şi rece / ca sceptru eu ţineam ce nu mai trece, – / şi fix eram, / piatră eram – / şi nici pământul nu-l roteam / nu răsăream, nu apuneam, – / şi ţara mea era un geam / prin care nimeni nu privea. / Stam rege fix, de piatră şi de stea / ţinând oprit cuvântu-n gura mea, / necântător."

Nichita Stănescu este un model remarcabil pentru ceea ce înseamnă reformularea lirismului in poezia românească. Recunoaşterea sa şi încununarea de la Struga este doar primul pas pentru universalizarea acestei poezii.

1982

Scanned with OKEN Scanner

Formule modelizante ale poeziei actuale

Se pare că, de la un timp, termenul de *generaţie* nu mai corespunde pentru mentalitatea unor poeţi şi critici. Într-un micro-pamflet intitulat „Generaţii" şi publicat în revista *Flacăra,* Florin Mugur dezavuează termenul fără a oferi o argumentaţie suficientă. Nu vreau sa susţin că acest termen ar avea importanţa categoriilor din poetica aristotelică, dar nu văd nici necesitatea dezavuării totale din motive de ţâfnă şi capriţ. În nici un caz nu cred că poezia mai poate fi discutată altfel decât prin încadrarea acesteia pe etape istorice, bine codificate în sisteme de semne literare. *Orice etapă literară îşi configurează o plasmă stilistică proprie generaţiilor ce o reprezintă.* Aşa cum am susţinut în „Examenul tradiţiei şi generaţiile poetice" *(Poezie şi generaţie,* 1975*),* termenul de generaţie este operabil mai ales în urmărirea evoluţiei poeziei, fără a se confunda însă cu „apartenenţa de vârstă". În general, consider că numai în limitele unei „generaţii creatoare" pot să apară acele *câmpuri de tensiuni semnificante* ce coagulează apoi în nişte structuri noi, apte să ilustreze o schemă mai generală de creativitate, adică acea *langue* originală, caracteristică unui anumit spaţiu axiologic. Astfel, generaţia lui Labiş a propus, după cum se poate urmări şi în *materia* lucrării noastre, *trei* câmpuri de tensiuni semnificante, corespunzătoare diacronic celor trei promoţii ce o reprezintă: promoţia lui Nichita Stănescu, manifestându-se în cadrul *cenaclului Labiş* şi beneficiind de debutul în colecţia „Luceafărul"; promoţia cenaclului „Junimea" şi a revistei *Amfiteatru* din prima perioadă de funcţionare şi apariţie (sau *promoţia '70,* cum a numit-o Laurenţiu Ulici) şi *promoţia echinoxiştilor.* Nu-mi pot da seama încă dacă promoţia lui Romoşan şi Vişniec se va integra aceleiaşi generaţii de creaţie sau va impune un statut estetic diferenţiat.

Scanned with OKEN Scanner

Tot ce se întâmplă mai interesant în poezia română actuală se înscrie într-un sistem al tradiției formelor de exprese constituite deja în prima parte a acestui secol: există astfel o tradiție modernă românească integrată firesc în spațiul poeziei continentale. Structurile modelizante esențiale rămân bineînțeles cele fixate de marea poezie interbelică reprezentată de Barbu, Bacovia, Blaga, Arghezi, care absoarbe în retortele ei toate prelungirile programatice de natură să structureze noile direcții și tendințe. Paralel însă cu această acțiune internă/externă, codificată în câteva formule, ce se vor impune tiranic în sistemul de semne poetice postbelic, începe să capete un teren tot mai solid și conștiința tradiției avangardiste; *poezia românească se află prin Urmuz și Tzara chiar la originea înnoirilor și căutărilor europene, astfel că în mod firesc direcția avangardistă se înscrie acum între forțele active ale poeziei actuale,* fiind recuperată la mai multe niveluri. Coabitarea și interrelaționarea reciprocă dintre modernism (ca produs al modelelor structurante propuse) și avangardism (ca impuls dinamitard permanent), la care se adaugă influențele externe, după un sistem intrinsec evoluției formelor de expresie din a doua jumătate a secolului, distribuie liniile directoare ale poeților apăruți după anii '60, cunoscuți sub numele de *generația lui Labiș,* generație ce s-a manifestat strâns prin punerea în opoziție concurentă, mai mult sau mai puțin evidentă, a celor trei promoții poetice.

Ceea ce se constată ca un efect al bunei asimilări a tradiției constituite este configurarea *altei tradiții* prin impunerea și consacrarea celui de al cincilea factor modelizant, oferit de discursul poetic al lui Nichita Stănescu. Prima promoție a acestei generații este compusă din colegii lui **Nicolae Labiș** de la Școala de literatură „Mihai Eminescu", instituție înființată la începutul anilor '50 la București.

Dacă nu ar fi existat Nicolae Labiș, inauguratorul – fie și numai la nivelul comportamentului exterior – al unui *program* poetic nou, acela al *luptei cu inerția,* probabil că Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu nu ar fi devenit ei înșiși niște *inauguratori,* cum s-a întâmplat, și ar fi trebuit să refacă un itinerar de expresie și sensibilitate pe care și l-a asumat în întregime autorul poemei „Moartea căprioarei". *Caracterul modelizator al existenței lui Labiș este comparabil cu acela atribuit lui Maiakovski, într-un timp diferit și într-un context deosebit;* căci nu sentimentalismul bucolic al textelor publicate de acesta în fulguranta sa existență a contat în primul

Scanned with OKEN Scanner

rând pentru colegii săi de generație, ci „programul" implicit conținut în viața și în moartea sa simbolică: lecția lui Labiș a fost esențială întrucât a reformulat cele mai elementare reguli și canoane ale *meseriei de poet*, meserie ce fusese aproape în totalitate degrevată de funcțiile ei specifice. Prin acțiunea sa de *restaurator* al domeniului poeziei, Labiș a creat cadrul necesar pentru afirmarea lui Nichita Stănescu, poetul „necuvintelor" și instauratorul unei noi tradiții. În acest context însă, saltul estetic apare prea brusc; se trece dintr-o dată de la o poezie sentimentalistă și socială la *meta-poezie*. Dar Stănescu reformulează discursul poetic având ca punct de referință nu producția proletcultistă a epocii și nici măcar poezia lui Labiș; el nu poate face abstracție de faptul că trebuie să continue o tradiție care-i înglobează sincopat pe Urmuz, Tzara, Ion Barbu și mișcarea suprarealistă română din anii '40. Poezia nu mai este doar „stare de grație" cum s-a considerat a fi până acum; ea este în plus o *devenire perpetuă* a Logosului care trece rapid de la stadiul de inocență vizionară, naivă, la acela *al limbajului poetic conștient și al scriiturii controlate*. Nichita Stănescu înțelege că a traversa acest proces de constituire a poeziei ca text autonom înseamnă a accepta în mod conștient existența dramatică (ca ființă corporală și literară) înăuntrul *giganticului proces de intertextualizare* în care orice poet se află co-participant cu sau fără voința sa. Cu această perspectivă „ontologică" nouă, actul poetic va fi considerat un act autoreferențial, intranzitiv și pe deplin autarhic. (Va fi „considerat" astfel de poeții ce se integrează acestei direcții). De la *11 elegii* (sau și mai dinainte, de la *Dreptul la timp* – 1965) și până la *Noduri și semne* (1982) Nichita Stănescu *traversează unul dintre itinerariile noii tradiții (în curs de constituire) ce traduce în fapt trecerea de la o conștiință poetică adamică (suprapunând obiectul poeziei la realitate) la o conștiință poetică evoluată ce tinde să reducă aproape în mod exclusiv obiectul poeziei la Text;* este cuprinsă aici întreaga căutare și întreaga aventură pe care poezia actuală le propune pentru a marca polemica sa pozitivă cu poezia anterioară.

După Ion Barbu (poet apărut prea devreme în sistemul de semne al poeziei românești și rămas, din această cauză, pentru mult timp în așteptarea unor conștiințe literare apte să-l recepteze), se poate vorbi, prin apariția lui **Nichita Stănescu**, de achiziția pentru poezie a unei *conștiințe semiotice*; sunt ușor de individualizat la el două faze complementare în ceea ce privește atitudinea speculativă asupra actului poetic, corespunzătoare unei

Scanned with OKEN Scanner

metode destul de eclectice. În prima fază, ce se poate numi *faza tematică* (aceste denumiri nu au decât o valoare didactică), poetul investighează și tratează temele și toposurile poeziei mai ales la nivelul semantic pentru a convinge (și a se convinge) că *metoda tradițională, aceea simbolizantă, trebuie abandonată în favoarea practicii semnificante.* Aș vrea să spun aici că Nichita Stănescu nu a avut o conștiință teoretică atât de explicită (cum avea Ion Barbu de exemplu), dar printr-o intuiție ce aparține marilor poeți, el a simțit (a „mirosit") totdeauna spre care direcție se îndreaptă poezia și a avut timp să se orienteze atât de bine încât să pară că el a descoperit noua „Terra incognita", astfel că va emite imediat drepturi depline asupra acesteia. În această a doua fază, pe care am numit-o *semiotică,* Nichita Stănescu renunță la practica simbolizantă, căpătând o mai acută conștiință a scriiturii. El constată împreună cu alții că simbolul îndepărtează de real prin distanța pe care o marchează între obiect și convenția sa; prin poezia din ultima etapă, Nichita Stănescu încearcă să reducă distanța dintre obiect și semnul lingvistic ce-l desemnează. Poetul pipăie atent materia cuvintelor, luându-le în posesie cu circumspecție și întorcându-le către originea lor materială, întrucât după propria-i formulare „cuvântul atrage realul". Lucrarea sa ultimă se aseamănă cu aceea a lui Brâncuși care urmărea să facă vizibile în marmură acele interstiții ale materiei prin care se între-vedeau goetheenele forme originare. Cuvintele („necuvinte") nu mai transportă simboluri, nu mai sunt doar un intermediar pentru a comunica ceea ce se află dincolo de existența lor, ci devin obiecte-semne sau semne-obiecte a căror *putere* este instaurată în text chiar în momentul scriiturii; ele se comunică exclusiv și nu mai transmit un mesaj, așa-numitul „mesaj" al adevărului, exterior genului poetic, sau mai precis – cu cuvintele lui Ion Barbu – „domeniului autonom al poeziei". Cu această perspectivă, Nichita inaugurează noua tradiție printr-o *ruptură;* el polemizează, chiar dacă nu o face în mod explicit, cu discursul contemporan ce-și propune să comunice mesaje exterioare (ideologice, filosofice etc.), întemeiate pe imanența instinctului poetic și sugerează posibilitatea unui alt discurs apt să comunice mesaje poetice autarhice, conținute în sistemul intern al formelor de expresie. Conform acestei poetici, semnul poetic nu mai este considerat în valoarea sa diferențiatoare între alte unități semnice, ci exclusiv în raportul cu subiectul enunțător prin intermediul căruia are loc *actualizarea* discursivă a poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul se simte un ecran transparent ce se lasă traversat de limbaj fără ca el să poată interveni activ; această condamnare la care îl supune inevitabilitatea existenței poetice îi creează starea de suferință din care nu se poate ieși decât într-un singur fel. Desigur că aceste considerații „teoretice" implicite unei opere poetice excepționale, nu trebuie să sperie pe nimeni; poezia lui Nichita Stănescu poate fi abordată oricând cu perspective cât mai diverse, căci lectura propusă aici de noi se situează în afara oricărui exclusivism.

Formula propusă de alt poet actual, și anume **Marin Sorescu**, se înscrie în genul ironic și parodic. Mai sigur în cel *parodic*. Parodicul implică în primul rând un dereglaj la nivelul structurilor de conținut, acțiunea parodică angajându-se într-o acțiune distructivă/constructivă față de toate clișeele poetice existente; a demola și carica tot ce a propus creativitatea altora vine din neputința de emulație în aceeași direcție și din voința de a controla „mecanismul creației" prin imitație. Parodistul nu va fi niciodată un creator de prima mână, înfiorat de boarea aurorală a poeziei și a existenței.

Deși punctul de reper inițial pentru demersul lui Marin Sorescu pare să fi fost Topârceanu, mai târziu poetul *Liliecilor* își lărgește aria recurgând și la folclorul absurd sau la limbajele sectoriale. Împins de voința de a demonta mecanismul operei altora, poetul vizează în-același timp *desconvenționalizarea retoricii discursului*. De obicei, parodistul continuă stilul altora printr-o imitație formală impecabilă; el deviază mesajul semantic, schimbând doar parțial unghiul de receptare și deschizând astfel o nouă breșă în sistemul închis al operei. Pentru asemenea operații, Marin Sorescu apare înzestrat cu o acută *conștiință critică* (fapt confirmat și de permanența activității sale de cronicar literar). Posedând ușurința imitației formale, el nu are altă șansă decât să intervină la nivelul conținutului cu inovații de natură strict conținutistică, inovații ce țintesc o receptivitate mai facilă întrucât nu solicită acel travaliu estetic de recunoaștere a codurilor pe care le folosesc marile Texte. De-codificarea în acest caz nu va fi o chestiune de impact estetic, ci doar una de inteligență.

Parodiind mai întâi obiecte literare (opere sau autori contemporani) prin *Singur printre poeți* (1964), Sorescu a trecut imediat prin *Poeme* (1965) la parodierea *realității*, înțelegând prin aceasta atâtea motive, idei și topoi de vastă circulație, devenite stereotipuri literare și existențiale; cu o

Scanned with OKEN Scanner

perspectivă răsturnată, specifică unui *mondo alla rovescia,* se poate propune o altă structurare a discursului tradițional. În *La lilieci,* viziunea organică a unui *mondo alla rovescia,* specifică unei anumite zone lingvistice și dată ca reală în spațiul țărănesc din Oltenia, se prezintă ca produs fictiv. Poetul nu mai intervine cu o viziune a sa caricată, ci descoperă un model semiotic autentic pe care-l înregistrează pasiv ca un culegător de folclor; prin aceasta dă substanță existențială propriei perspective parodice, care în absența unui model real, părea de extracție artificială. Parodia este o formă de afirmație prin negație, fiind în general anti-lirică; prin liric s-a înțeles mai totdeauna tonul solemn. A parodia înseamnă a răsturna perspectiva; solemnul este trecut în registru familiar, tragicul e transferat în grotesc, sacrul devine burlesc etc. Instalat într-o asemenea modalitate parodică, Marin Sorescu își creează un stil, *stilul sorescian,* ceea ce presupune, dincolo de tiparele formale, o viziune ironică și autoironică asupra existenței. Între confrații de generație, Sorescu s-a impus cel mai repede asupra publicului (nu numai autohton) tocmai datorită acestei „filosofii" subiacente, strecurată în discurs prin mijloacele cele mai simple. Parodia, sarcasmul, persiflarea, ironia, umorul, bășcălia, pamfletul, polemica intră toate în bagajul muntenesc de răsfrângere a realității. Sorescu face parte din familia lui Topîrceanu dar este și un continuator al lui Anton Pann și al cronicarilor munteni. Reacția acută la contactul cu existența (reală sau culturală) îi conferă actualitatea receptării; maniera soresciană reprezintă un mod buf de a privi lumea, dar și o cale de corectare și vivificare a acesteia. Ca demers poetic, Sorescu amorsează discursul direct; el angajează realul (sau mai exact, realitatea) să se de-codifice în structurile sale cele mai evidente. În acest sens, lucrarea poetului de *reactivare a materialului verbal* prin demontarea și relevarea schemelor oralității cotidiene constituie o altă experiență-limită a poeziei actuale, experiență ce a fost urmată de către poeții mai tineri, deși s-au căutat spații inedite necălcate încă în discursul sorescian.

Acest discurs favorizează, după cum am mai spus, structurile semantice pe care le scoate în evidență prin atâtea stereotipii deduse sau preluate din limba comună sau din limbajele sectoriale. Se pare că Nichita Stănescu favorizează, în schimb, semnul poetic tratat ca semnificant liber, lăsat adică să se manifeste ca un obiect autonom ce-și creează structurile proprii. Marin Sorescu lucrează în primul rând asupra

Scanned with OKEN Scanner

conţinutului; mesajele discursului său nu sunt mai ales „formale" cum pare să se întâmple în general la Nichita Stănescu, ci semantice (de aici şi incapacitatea de a varia registrele şi monotonia poeziei soresciene). Se ştie desigur că poezia comunică simultan nişte mesaje formale şi semantice; disocierea acestor termeni, în cadrul ipotezelor avansate, nu ne interesează decât în măsura în care ne oferă posibilitatea să descriem *metoda poetică structurală* a celor doi poeţi ale căror modele sunt cele mai active pentru poezia tânără actuală.

Al treilea poet, tot atât de important, **Ion Gheorghe**, inaugurează *traiectul orfic* al *direcţiei neoexpresioniste,* la un moment dat foarte puternică în literatura română actuală. Tensiunea vizionară şi încrederea în limbaj, în afara oricărei conştiinţe critice, caracterizează acest tip de discurs imanent.

Dacă primul Blaga enunţa un expresionism aparent decorativ, de extracţie mai ales teoretică, orficii sau *postblagienii* (cum i-am numit) extind metoda expresionistă (nu îndeajuns explorată de Lucian Blaga) la o *viziune existenţială directă.* Astfel, ei vor să readucă în concret discursul metafizic blagian şi să reîntoarcă lirismul spre „real". Extrăgând fenomenologic coordonata mitică de sorginte rurală în continuitatea lirismului blagian abstract, poeţi precum Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituţ, George Alboiu încearcă să-i redimensioneze valenţele pentru prezent, filtrând-o de vagul romantism (păşunism) şi făcând din ea o metodă poetică de pregnantă vitalitate. De la *Cariatida* (1964) până la *Dacia Fëniks* (1979), Ion Gheorghe trasează, mut la orice cârteală a criticilor (ca şi Orfeu netulburat de „dragostea" bacantelor) atâtea probe ale Logosului. Poetul reface încarnările şi avatarurile posibile ale limbajului arhaic, fascinat de virtualităţile acestuia de a se naşte mereu reîmprospătat ca pasărea Phoenix. Cu o inocenţă vizionară cu adevărat orfică, scoarţa copacului devine feciorelnică, timpul mitic se măsoară cu ducerea lingurii la gură, cu spălarea şi ştergerea feţei, iar dacă vrei să-l refaci nu e nevoie decât să-l refaci în rostire. Poetul orfic îşi asumă rolul de interpret al toposurilor sacre, după un program comun înaintaşului său Heliade, care şi el căuta în straturile arhaice ale limbii urmele unui grai originar; sondarea în adâncime a vocabulelor şi expresiilor (a scripturilor), legarea lor de o origine, rotirea şi rostirea Logosului în jurul mai multor axe hermeneutice nu este fără scop: se urmăreşte investigarea limbajului sacru în plan sincronic şi diacronic, ca naraţie, istorie, proces, adică se reface epopeea limbii cu

Scanned with OKEN Scanner

ajutorul unui instrument aflat la îndemână (limbajul poetic) în care Ion Gheorghe are o oarbă încredere. De aici coerența discursului ce se rostogolește, mai suplu sau mai zgrunțuros, mai logic sau mai irațional, după cum se angajează într-o probă sau alta. Din moment ce limbajul i s-a dat, acesta este învestit din capul locului cu atributul sacralității și poetul îl uzitează fără complexe ca un deținător al regulilor „jocului cu mărgele de sticlă". Prin antrenarea în rostirea poetică are loc însufleţirea obiectelor lipsite de logos: pietrele pe care le rotește în lumină, citindu-le, sunt resuscitate ca mesaj sacru prin harul vorbirii despre ele, fiind scoase astfel din starea de obiect amorf și introduse în procesul semnificant. Ion Gheorghe este, cu alte cuvinte, un orfic modern, angajat total în actul său revelator (orice poet este angajat total în „limba" sa), care nu este însă haotic, ci dirijat după regulile semiotice cele mai riguroase. Pietrele, sau inscripțiile, sau expresiile spun ceea ce însuși poetul vrea să spună, fiind antrenate într-o dublă relație: pe de o parte, aceea de pliere a subiectului poetic către o realitate neînzestrată cu logos, dar aptă de a intra în *procesul logosului* și, simultan, de certitudine în legătură cu înzestrarea proprie de a restitui realității o virtualitate conținută în ea dar nerelevată. Situându-se în rostire, poetul e sigur că se situează în existență. Nimic din atributele acesteia nu trebuie negat; primitivismul, arhaicul, stângăcia funciară, naşterea mitică a oricărui semn sau obiect, toate există, deoarece apar consemnate în rostirea poetică, în „zicere". Aceasta e văzută în esență ca un uriaș ferment, o dospire gigantică de energii obscure, de magii ascunse care nu trebuie negate, ironizate; dimpotrivă: exaltate până la mitizare, precum unduirea oceanului de iarbă ce clatină geometria orașelor moderne. După Ion Gheorghe nimic nu poate să existe dacă nu se află înscris în expresiile limbii. Mythosul este logos și istorie laolaltă; descripția cavalerului trac (imagine consemnată în basoreliefurile votive) poate ține loc de epopee, ca și descifrarea pietrelor (a „megaliticelor"), ca și nararea frescelor pictate pe mânăstiri, ca și... etc. Basoreliefurile, frescele, pietrele, expresiile, inscripțiile etc. sunt simple pretexte: niște obiecte necesare declanșării actului rostirii poetice. Ele ar putea rămâne statice, împietrite, moarte dacă n-ar fi antrenate în *proba logosului* de către poetul orfic. Istoria mitică nu se pierde – aceasta este convingerea lui Ion Gheorghe –, ci este consemnată într-un semn care, de prea multă vechime, și-a ocultat sensurile. Acestea pot fi însă refăcute prin reintroducerea în act, în rostire.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul acesta, cum am mai spus și altădată, are un parcurs invers: poetul va descifra *(Dacia Fëniks)* „expresiile" unei limbi originare (ipotetice) prin reparcurgerea itinerarului sintactic și semantic ce se conservă în memoria sa. În alt sens, poetul va descifra istoria curentă, transferând-o în fabulă.

Este neîndoielnic că primul experimentalist programatic din această generație este **Mircea Ivănescu**, poet aflat, de la început, *(Versuri*, 1968) în posesia unei metode poetice personale (mai exact spus *meta-poetice)*; el este un proustian înainte de a fi bacovian, făcând din *reveria livrească* un mod de interpretare existențială a lumii și introducând poezia-eseu într-un spațiu literar încă nerafinat pentru a aprecia de la prima impresie un asemenea discurs. (Reținerile pe care le exprim în *Poezie și generație* față de un astfel de discurs pot fi motivate lesne: atitudinea asumată de poet nu corespundea idealului promoției cu care debuta, fiind o negație polemică a seriei neoexpresioniste). Dacă Sorescu se situa oarecum într-o perspectivă exterioară, parodicul fiind mai ales o chestiune de tehnică, Mircea Ivănescu introduce felinarul lui Diogene în interiorul actului poetizant, cutreierând un spațiu al absenței după ce și-a fixat pe figură masca tragică.

S-a spus despre Mircea Ivănescu pe drept că este un bacovian. Dar ce anume este bacovian în această poezie, care nu a fost imediat gustată și înțeleasă, dar a fost simțită de la primele lecturi ca fiind foarte gravă? M. Ivănescu nu poate fi asociat cu „tematica" sau „registrul sentimental" bacovian, ci cu acel Bacovia care se vede uneori pe sine, foarte de sus, de la mare distanță, bacovianizând: „Și cad, recad, și nu mai tac din gură..." sau „Dormea întors amorul meu de plumb". Poetul Mircea Ivănescu amplifică până la ultimele limite această stare: și el se vede pe sine *poetizând* și *văzându-se că poetizează*; astfel are revelația propriei făpturi care devine un *muppet* (transformat firesc în actantul liric „mopete", căruia i se enumeră infinitesimal gesturile și sentimentele). Poetul se situează în „indigența" actului artistic, care nu e o pură indigență a cuvântului, ca la alții, ci una mult, mult mai subtilă, aceea a *fenomenului poetizării*. Prin ricoșeu, din această realitate *double face* se naște starea poetică, o stare foarte specială la Mircea Ivănescu și foarte modernă, care este la el un dat înnăscut și o descoperire a sa. E vorba, în esență, de transpunerea acestui fenomen numai și numai la scara individuală a poeziei, acolo unde poetul nu mai vorbește ca specă, ci ca victimă concretă a condiției sale de poet,

Scanned with OKEN Scanner

mai aproape cu o treaptă de acel „dincoace", de intimitatea primă a poeziei, așa cum, într-un anume sens, eul bacovian neconvertit din exterior este mult mai modern decât cel blagian.

Trăind într-o realitate *double face*, în care obiectele și sentimentele coexistă cu reprezentările lor, poetul poate alege oricând un sens al procesului, sau opusul său: el poate să creeze un sentiment aparte ca trăire și/sau să-l *povestească;* poate trăi după propriile comenzi sentimentale care sunt, evident, arbitrare. Arbitrariul alegerii ține de aleatorismul legii poetice. Ritualurile imaginare și existențiale inventate de poet par stranii, deoarece sunt lipsite de o finalitate aparentă. Ele sunt efectuate exclusiv pentru a fi *descrise* și *povestite.* E ca și cum poetul ar inventa singur texte pentru a le dezlega, în felul în care procedează uneori suprarealiștii aflați la limita experimentului, *provocând* la maximum actul poetic (vezi, de pildă, „La provocation" a lui Virgil Teodorescu). *Poetul nu exteriorizează nici un gest fără a încerca simultan descrierea acestuia, abordarea lui ca act scris deja, deci ca act intertextual: el se vede trăindu-și scrierea și scriindu-și trăirea* într-un act dublu în care aceste două reversuri coincid, ca și cum el, poetul, ar fi prins între fețele unei medalii, fără ieșire. Nu livrescul în sine este marca lui Mircea Ivănescu, ci stranietatea faptului *de a se situa în real și în scriere (în iconicitatea artistică a realului) în același timp, fără a putea opta definitiv pentru vreunul din cei doi termeni.* Ambiția secretă a poetului este aceea de a surprinde, totuși, realul proaspăt, nealterat de fantasmele depozitate în memoria culturală. De aceea, poezia sa pleacă adeseori de la surprinderea faptului imediat, care este apoi ridicat brusc la scara poeticului; cu toate acestea, poetul se spionează existând într-un spațiu eterogen, unde realitatea senzației se amestecă intens cu aceea a reflecției. Imediat ce observă că s-a produs acest fapt inevitabil (imixtiunea unei sensibilități culturale față de realitatea concretă), poetul renunță la orice rezistență și exploatează această nouă situație creată, cu atitudine ironică și lucidă. Pentru a fugi totuși de această stare incomodă în care subiectul ar dori să fie el însuși ca pură instanță poetică, dar nu reușește, Mircea Ivănescu alunecă aproape programatic într-un *ermetism sui-generis,* inventându-și obiecte și stări poetice strict individuale, care nu se comunică decât parțial, lăsând să plutească asupra lor un văl de melancolică impenetrabilitate. Deși obiectul este aproape, e adus adică în prim-planul expresiei și arătat cu „degetul", singur poetul știe ce reprezintă, pe când cititorul bănuiește numai; *poetul*

mimează actul comunicării în doi, fiind conștient în același timp că solilocviază. Obsedanta dorință a unui dialog real dă acestei poezii un timbru foarte grav ce ilustrează chiar *gramaticitatea* profundă a trăirii condiției poeticului în sine.

Dacă la Nichita Stănescu poezia este înțeleasă ca „necuvânt" (de aici neîncrederea poetului în materia lingvistică și transformarea ei într-o infinitate de arte poetice); dacă la Ion Gheorghe aceasta devine „logos" (și astfel încrederea nedezmințită a poetului în discursul său); dacă la Marin Sorescu poezia se descoperă pe sine ca practică parodică (manifestându-se în mecanicitatea unor limbaje), iată că la Mircea Ivănescu aceasta devine o întoarcere anxioasă către lirism înțeles ca o *reinteriorizare a discursului.*

După părerea noastră, acestea sunt cele patru formule ce par să conteze în sistemul de semne al poeziei actuale, polarizând fiecare, precum polii magnetici, acele structuri semnificante apte să activeze mișcările tectonice ale discursului poetic. Nici nu mai este nevoie să enumerăm acum seriile de poeți ce li se pot anexa, întrucât din analizele efectuate s-a putut intui *când* și *cum* acționează o formulă sau alta; nu este desigur o acțiune mimetică, dar oricând se poate depista direcția în care se orientează discursul unuia sau altuia dintre reprezentanții poeziei noi.

Ar fi de adăugat doar că acum, toți poeții mai tineri posedă o conștiință literară ultra-lucidă și că aceștia sunt capabili să se situeze singuri într-o direcție tipologică sau alta. Formulele propuse de noi nu sunt exclusiviste, ci numai orientative. Este puțin exagerat să susținem că promoția textualistă n-ar fi propus un model al ei; deocamdată, până la selectarea și impunerea acestuia, considerăm că modul acesta de a scrie poezia a fost anticipat de Virgil Mazilescu (care, iată, devine o altă formulă fertilă) și de Mircea Ivănescu (chiar dacă acesta nu face sau nu știe că face textualism). Este posibil ca, după un deceniu, poezia actuală să arate cu totul altfel; ne vom strădui să aducem și atunci „revizuirile" de rigoare, căci poezia este un fenomen viu ce nu încape în schemele nici unei sistematizări.

1984

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

avangardişti

[Se poate afirma că avangardismul literar românesc
a fost asimilat tendinţelor moderniste şi rolul său,
în loc să fie preponderent contestatar şi inhibitor,
a fost mai ales unul recuperator,
în spiritul unui sistem cultural sintetizator.]

Scanned with OKEN Scanner

1. Avangardă şi receptare

Noţiunea de avangardă literară are de mult un sens acceptat de aproape toată lumea; dincolo de orice definiţie procustiană, ea indică totdeauna o schimbare profundă în modul de a concepe şi de a structura obiectul literaturii. Se vorbeşte în general de *o ruptură violentă* la toate nivelurile: tradiţia este răsturnată şi reconsiderată, gustul dominant al epocilor anterioare este contestat, structurile formale şi manifestele estetice sunt negate, raporturile consacrate dintre emitentul de text şi referentul-destinatar sunt deplasate într-o direcţie sau alta în mod arbitrar etc. A studia aceste relaţii *intra* şi *extra-literare* în legătură cu avangarda literară românească ar fi probabil o experienţă utilă din mai multe puncte de vedere. Obiectivul acestei „introduceri" este însă altul. *Avangarda literară românească nu a devenit încă la noi o problemă „serioasă" de istorie literară aşa cum se întâmplă în alte părţi;* aceasta nu se studiază riguros în manualele şcolare şi nici nu i s-a acordat o atenţie deosebită de către critică, dacă avem în vedere faptul că, în afară de lucrarea lui Ion Pop din 1969, *Avangardismul poetic românesc* (E.P.L.) care dubla ca eveniment de referinţă *Antologia literaturii române de avangardă* (E.P.L.) a lui Saşa Pană, nimic nou, demn de a fi citat, nu a îmbogăţit bibliografia acestui argument. Paradoxal, e de presupus, cu titlu de ipoteză provizorie, că nu a sosit etapa unei *istoricizări* definitive a mişcării avangardiste româneşti din moment ce ultimul val poetic nu face altceva, după cum se afirmă, decât să preia şi să continue motive, teme, structuri, atitudinea de frondă şi morga polemică, atât de tipice manifestării *avangardei istorice.* S-ar părea că există o mentalitate

eronată ce respinge în mod aprioric orice elemente înnoitoare atunci când apar anticipat. Dacă deplasarea receptivităţii publicului de la noi către acest gen de poezie s-a produs abia acum, după aproape 40 de ani de la încetarea fenomenului avangardist propriu-zis, aceasta poate fi, pe de o parte, o dovadă că, din punct de vedere cultural, maturizarea receptorului s-a petrecut în mod lent, maturizare ce se află într-o relaţie directă de *interdeterminare* cu o critică literară ce a fost în general şi a rămas, cu rare excepţii, *refractară* înnoirilor teoretice sau aplicative. Fenomenul receptării şi asimilării în *material de tradiţie* al avangardei şi neoavangardei noastre este mult mai complex şi merită, înainte de a-i studia unele trăsături particulare, să stăruim puţin asupra diferenţei pe care Angelo Guglielmi o stabileşte între două noţiuni actuale ce nu sunt disociate în mod suficient: *avangardă* şi *experimentalism,* în al căror perimetru de referinţă se manifestă arta acestui secol. Încă Umberto Eco, în 1962 *(La Biennale,* 44-45, 1962), încearcă să separe şi să individualizeze obiectivul celor două direcţii de manifestare ale artei moderne. O marcă separatoare ar consta în tendinţa *exclusiv distructivă,* demolatoare a avangardei în opoziţie cu caracterul *constructiv, integrator* al experimentalismului. „În momentul în care atitudinea experimentală – scria Umberto Eco – devine un act de interogaţie al materialului nou pentru a descoperi posibilităţile de organizare şi formare pe care acesta ni le sugerează, atunci ne reîntoarcem la dialectica obişnuită a producerii artistice, adică ne reîntoarcem la o atitudine la fel de experimentală pe cât era aceea a lui Michelangelo ce căuta chiar în nervurile blocului de piatră statuia conţinută virtual în acesta". *Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de articulaţiile formante ale operei pe măsură ce o realizează,* pe când avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent la orice intenţie constructivă. După Angelo Guglielmi (vezi: *Avanguardia e sperimentalismo* în *Gruppo 63. Critica e teoria,* a cura di Renato Barili e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano, 1976) „experimentalismul este stilul culturii actuale" deoarece avangarda, în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-şi mai poate avea nici o justificare. Dar, cum la noi „avangarda istorică" n-a fost încă definitiv integrată în conştiinţa publică, întrucât optica dominantă, instituţională, s-a arătat totdeauna contrară unei asemenea tendinţe culturale, punerea problemei e puţin diferită; fiind primite cu aversiune şi intoleranţă la data manifestării, iar apoi ocolite ca şi cum n-ar fi existat, atitudinea de frondă şi

Scanned with OKEN Scanner

polemismul bulversant al avangardiştilor s-au prelungit până în actualitate şi astfel se explică, în parte, paradoxul lipsei de diferenţiere între statutul „estetic" negativist al avangardei şi acela constructiv-recuperator al experimentalismului. Tot din aceeaşi cauză au loc „redescoperiri" permanente ale unora sau ale altora dintre reprezentanţii mai vechi sau mai noi ai frondei moderniste. „Selectarea" tendinţelor culturale, emarginate în mod constant, aparţine mai ales poeţilor tineri ce vor să aibă totdeauna ultimul cuvânt; aşa se şi explică faptul că ei au aerul de a descoperi din nou poezia la fel cum poeţii de la *75 H.P.* şi *Integral* erau convinşi, acum şaizeci de ani, că o *invenţă în exclusivitate. Când fronda conţinutistică dispare şi se lucrează conştient, cu o anumită „conştiinţă critică", asupra formelor de expresie, nu mai este vorba de poezie de avangardă, ci de poezie experimentală.* Este ceea ce s-a întâmplat, de fapt, cu generaţia lui Nichita Stănescu în manifestarea sa istorică de după 1960, prin cele trei promoţii ce o reprezintă. „Conştiinţa critică" este însă mai acută, cum era şi normal, la ultima promoţie, posesoare şi a unei armături teoretizante mai spectaculoase, cu vădite tendinţe de a se constitui într-o nouă generaţie. Dacă primele promoţii ale acestei generaţii mai polemizau cu anumite sechele „ideologice", preluând un sistem al tradiţiei mai complex, ultima promoţie e preocupată în primul rând de *recuperarea tuturor materialelor prin care să capteze esteticeşte miezul incandescent al realului.* Marele salt e de aşteptat de acum înainte ca o sinteză a tuturor tendinţelor ce coagulează germenii climatului cultural postavangardist. *Pentru poezia care se scrie după '45 se pare că nu există alte modele decât cele avangardiste;* chiar dacă mai sunt explorate unele filoane nu îndeajuns fructificate de marea poezie interbelică (de exemplu, filonul neoexpresionist purtat într-un impas de către Blaga), trebuie să acceptăm ca pe un lucru firesc, justificabil istoriceşte, faptul că *tendinţa avangardistă a fost aceea care a impus sistemul de semne, marcând noul curs al poeziei actuale, care îşi revendică, de altfel, un teritoriu autonom.* Suprarealiştii vor domina epoca postbelică împreună cu poeţii „generaţiei războiului", ce continuă un prim val înnoitor în avangarda românească. Cercul de la Sibiu cu manifestul baladist şi gruparea lui Baconsky din jurul revistei *Steaua* din '54 vor fi alte tentative de redefinire a poeziei. Din acestea se nutreşte poezia ce se scrie azi, adăugate desigur la influenţele externe, uneori mai puternice decât cele interne. Poezia postbelică nu începe de la zero; acest lucru era imposibil întrucât substanţa tradiţiei poetice avea o relevanţă de

Scanned with OKEN Scanner

maximă cotă, fie la nivelul semnificatului, fie la nivelul semnificantului, şi a face abstracţie de modelele oferite de aceasta înseamnă înainte de toate a o depăşi propunând noi forme de expresie, act cu adevărat realizabil numai după ce procesul de asimilare s-a terminat. Promoţiile din generaţia lui Nichita Stanescu şi-au asumat pe rând unul sau altul din riscurile ce decurg din această *situare istorică* obligatorie. *Manifestarea întârziată a avangardei la noi a dus, cum se cunoaşte, la o diferenţă de atitudine în ceea ce priveşte modalitatea de asimilare;* nu e vorba de revoluţionarea formelor de expresie (sau, în orice caz, aceasta nu s-a întâmplat în mod brusc), ci de *coabitarea* paşnică a unor tendinţe divergente. În acest sens ne interesează aici, în primul rând, *acţiunea înnoitoare pe care avangardismul a promovat-o şi a menţinut-o permanent ca un filtru necesar al tradiţiei,* fără a mai lua în serios atitudinile exterioare domeniului poetic. *Avangarda impune definitiv o altă atitudine faţă de actul scriiturii, situaţie esenţială ce se poate uşor identifica la oricare dintre reprezentanţii omologaţi ai poeziei actuale.* Desigur că, aşa cum s-a întâmplat oriunde pe continent, trebuie să ne schimbăm optica după care tot ce este produs al avangardei ar fi lipsit de valoare artistică; criteriul aplicat la noi conform căruia avangardismul doar a *teoretizat* fără a da mari poeţi sau „capodopere" nu este decât o prejudecată de care critica europeană actuală nu mai ţine cont. Poeţii, mari sau mici, trebuie trataţi cu o specială atenţie întrucât fiecare, în felul său, contribuie la instituirea şi codificarea sistemului literar căruia îi aparţine.

Lucrarea noastră de acum are mai ales un caracter *demonstrativ*; ea vrea să ilustreze amploarea şi valoarea mişcării literare de avangardă pe care apoi vor creşte şi se vor dezvolta direcţiile şi structurile noi ce dau varietatea poeziei actuale. Chiar dacă raportat la programul strict avangardist acest *material* nu se integrează perfect între produsele omologate ca atare, în contextul diacronic al poeziei româneşti, el este practicat şi publicat în *reviste de avangardă,* fiind considerat literatură de avangardă, fie de emitent fie de destinatar. Din punctul nostru de vedere, care este, în mod firesc, subiectiv, materialul analizat aici, prin desfolierea arhivelor şi fondurilor, mai ales private, reprezintă adevăratul *corpus* al avangardei româneşti; cineva, venind în urma noastră (aşa cum noi am venit după lucrarea lui Saşa Pană *Antologia literaturii române de avangardă* (E.P.L. 1969) şi după aceea apărută în Italia, *Poezia romena d'avanguardia* (Feltrinelli, Milano, 1980) aparţinând lui Marin Mincu şi Marco Cugno), va putea să

Scanned with OKEN Scanner

propună un alt *corpus,* poate mai cuprinzător sau poate mai restrictiv, în funcţie de criteriile personale cu care va lucra. În cadrul acestui *corpus* astfel alcătuit de noi, *este dificil de stabilit, cu precizie, când e vorba de avangardă (deşi pentru prima fază a avangardei istorice lucrul acesta devine posibil) şi când este vorba de experimentalism.* Situaţia aceasta ambiguă, prelungită până în actualitate, conferă vitalitatea şi fervoarea poeziei româneşti postbelice.

2. Climat, colaboratori, reviste

Care sunt formele de integrare ale literaturii române moderne în spaţiul european se poate constata uşor încercând să vedem cum a răspuns aceasta la solicitările avangardiste ale epocii. La începutul secolului al XX-lea, cultura românească, deşi în aparenţă întârziată, era în linii mari sincronizată cu Europa. În primul deceniu, când pe continent nu izbucniseră încă marile mişcări de înnoire, climatul acestei culturi avea deja *pregătiţi* acei germeni revoluţionari prin care unii reprezentanţi ai săi vor participa decisiv la avangarda europeană. Astfel, trebuie să amintim prezenţa lui Constantin Brâncuşi la Paris şi aportul său fundamental la revoluţionarea formelor sculpturii alături de Giacometti, Arhipenco, Henry Moore. Dacă scrierile suprarealist-absurde ale lui Urmuz, care circulau pe cale orală în cercurile literaţilor români din Bucureşti înainte de primul război mondial, ar fi fost cunoscute la nivel mai larg, ar fi făcut din autorul lor un precursor de talia lui Lautréamont pentru suprarealişti. Receptarea, simultană apariţiei, a mişcării futuriste a lui Marinetti în România constituie o dovadă despre puterea de asimilare şi sincronizare a culturii române. Astfel, comentariul lui Enrico Cavacchioli apărut la Milano în 1909 despre *Manifesto del Futurismo*, publicat de F. T. Marinetti în *Figaro* la Paris, în 20 februarie 1909, era rezumat eu promptitudine, în acelaşi an în revista *Ramuri,* nr. 7, din Craiova. Tot în legătură cu aceasta trebuie să semnalăm ca pe un fapt cultural sugestiv aderenţa fie şi formală a lui Macedonski la principiile noului curent prin publicarea a două sonete în numărul închinat futurismului de revista *Poesia – rassegna internazionale,* nr. 7–8–9, 1909, din Milano, condusă de F. T. Marinetti şi,

Scanned with OKEN Scanner

implicit, recunoaşterea valorii poetului român la nivel internaţional din moment ce e citat pe coperta exterioară a revistei alături de cunoscuţi poeţi contemporani, precum Henri de Regnier, Gustave Kahn, Verhaeren, D'Annunzio etc. Mişcarea poetică futuristă, una dintre primele revoluţii artistice declanşate în Europa la începutul veacului, va fi pe larg comentată în periodicele româneşti prin studii, recenzii, articole etc. Astfel, Mihai Drăgănescu o va discuta sub titlul „O curiozitate literară", în volumul *Meditaţiuni,* Craiova, 1911; Nicolae Davidescu, în articolul „Variaţii pe manifestul viitoriştilor", în vol. *Aspecte şi direcţii literare,* Bucureşti, 1921; Felix Aderca va explica esenţa futurismului în articolul „Ce e viitorismul?" publicat în revista *Năzuinţa,* nr. 6, 1922, Craiova etc. Marinetti valida el însuşi mişcarea avangardistă din România prin vizita sa la Bucureşti în anul 1926, la invitaţia grupării de la revista *Contimporanul.* Contextul cultural românesc de la început de secol este apt să recepteze reprezentările avangardiste din alte părţi, dovedind mobilitate şi adaptabilitate rapidă la solicitările revoluţionare.

În mod efectiv, semnele coparticipării la *efervescenţa literară novatoare* a epocii se pot recunoaşte începând din anul 1912, când adolescenţii S. Samyro (pe numele adevărat Samuel Rosenstock, inventatorul dadaismului, cunoscut sub numele de Tristan Tzara), I. Iovanaki (el însuşi poet important, sub numele de Ion Vinea, adevăratul promotor al avangardismului românesc) şi Marcel Iancu (arhitect şi pictor, prezent împreună cu Tzara la „insurecţia de la Zürich") scot revista *Simbolul,* unde militează prin recenzii şi desene pentru arta modernă. Astfel, S. Samyro recomandă printre altele cartea lui Metzinger şi Gleizes despre „cubism". În 1915 apare revista *Chemarea* – director Ion Vinea (I. Iovanaki) – unde, de asemenea, semnează versuri S. Samyro, folosind deja pseudonimele Tristan Tzara, Tristan Ţară sau Tr. Ţară. Peste puţin timp Tristan Tzara şi Marcel Iancu vor găsi un teren mai propice de afirmare a ideilor înnoitoare la Zürich, în cadrul cabaretului Voltaire unde, în sala *Zur Waag,* organizează, la 14 iulie 1916, primul spectacol *Dada,* împreună cu Hugo Ball, M. Oppenheim, Hans Arp, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck ş,a., şi pun astfel bazele cunoscutei mişcări dadaiste. Faptul că, în numărul antologic al revistei *Dada,* din 15 mai 1919, era anunţată apariţia iminentă a volumului de poezii *La poupée dans le cercueil,* aparţinând lui Ion Vinea (volum care n-a apărut niciodată) este un semn că legăturile iniţiale

Scanned with OKEN Scanner

nu fuseseră rupte niciodată, Tzara arătându-şi astfel prețuirea pentru ambianța culturală în care se formase, poate chiar recunoştința față de prietenul şi adevăratul promotor al ideilor pe care el le transplantase victorios într-un context european. Prin Tristan Tzara literatura română confirmă avangardismul „programatic" al lui Urmuz, trecând cu succes în fruntea avangardei europene. Desigur că geniul lui Urmuz, deşi circulase până la acea dată doar pe cale orală, născuse prozeliți printre tinerii literați care vor recunoaşte influența sa ceva mai târziu – avangardiştii prin a-l face *modelul cel mai autoritar,* iar Arghezi prin a-l publica şi a-l transforma în text scris. Existența lui Urmuz, inițial ca „tradiție orală" a avangardei, nu contrazicea tiparele poeziei româneşti de proveniență fundamental folclorică.

La începutul celui de al treilea deceniu, pe planul avangardei internaționale, negativismului extrem al dadaismului îi va fi curând contracarat *constructivismul,* noul curent ce ia amploare mai ales în Germania, după primul congres al *constructiviştilor* de la Düsseldorf, la care aderă şi Marcel Iancu, decoratorul cabaretului Voltaire în primii ani ai lui Dada. (Tot ca o tendință modernistă, cu un program estetic precis, după unii neintegrabil avangardismului, nu trebuie uitat *expresionismul,* care va cataliza poezia românească la nivelul cel mai înalt, prin Blaga, făcând-o astfel să participe la toate înnoirile.) În februarie 1922, Breton va organiza şi el, la Paris, un „Congrès international pour la détermination des directives et la défence de l'Esprit moderne", ocazie cu care intră într-o polemică furtunoasă cu Tristan Tzara, întrucât acesta, inițial, nu vrea să adere la noua mişcare *suprarealistă.* (E. Manu, „Insurecția de la Paris din 1922. Polemica Breton – Tzara" în *Revista de istorie şi teorie literară,* nr. 2, 1977). De fapt, se pare că acest Congres nu are alt obiectiv decât acela de a demonstra că mişcarea Dada era depăşită, nemaicorespunzând „realității" momentului: „Comitetul Congresului de la Paris pentru determinarea directivelor şi apărarea spiritului modern îşi continuă activ lucrările. O scrisoare-insultă conținând ansamblul acestor probleme, care vor fi agitate la Congres, îi va neliniști neîncetat pe cei interesați. De acum încolo, subscrişii membri ai Comitetului organizator țin să pună în gardă opinia publică împotriva acțiunilor unui personaj cunoscut ca promotor al unei mişcări venite de la Zürich, căreia e inutil să i se dea altă denumire şi *care nu mai corespunde de multă vreme nici unei realități".* Breton convoacă comitetul numai spre a

discuta refuzul lui Tzara de a se subsuma suprarealismului: „le 2 février, M. Breton soumettait au Comité du Congrès de Paris le cas de M. Tzara qui estimait ne pouvoir participer au Congrès, ne se trouvait point représénte au sein du Comité". Faptul că Breton era atât de preocupat de poziţia lui Tzara faţă de mişcarea ce voia să lanseze şi aştepta înfrigurat *colaborarea* acestuia din urmă dovedeşte valoarea fondatoare a dadaismului pentru toate *ismele* ce i-au urmat. Tzara însuşi, comentând mai târziu, în 1946, respectiva polemică, cu prilejul a două conferinţe ţinute la Bucureşti, va recunoaşte acest lucru: „Activitatea lui Dada se sfârşi în 1922. Nu vreau să intru în istoria salturilor şi a certurilor care sub înfăţişări personale ascundeau cereri de principii şi procese de tendinţe. Ele au fost în oarecare sens hotărâtoare, fiindcă răspundeau diferitelor metode ideologice care însufleţeau epoca. Astfel luă naştere: suprarealismul, din cenuşa lui *Dada care îşi sfârşise de jucat rolul*" (*s.n.*) („Suprarealismul şi epoca de după război", în *Orizont,* III. nr. 3, februarie 1947).

Apariţia revistelor româneşti de avangardă programatică coincide cu această etapă de „reconstrucţie" în avangardismul european, corespunzătoare apariţiei constructivismului şi suprarealismului, fixându-se la anul 1922, anul apariţiei revistei *Contimporanul* şi publicării de către Arghezi a primelor „antiproze" ale lui Urmuz în revista *Cugetul românesc.* Cele două evenimente (unul internaţional şi altul local) au, după cum se cunoaşte, un rol decisiv în conturarea programului şi a substanţei revistelor de avangardă pe întreaga perioadă a apariţiei lor. Prin durata lor de apariţie, revistele de avangardă româneşti acoperă un traseu bine conturat de la 1922 până la sfârşitul celui de al doilea război mondial: *Contimporanul* (1922–1932); 75 *H.P.* (1924); *Punct* (1924–1925); *Integral* (1925–1928); *Urmuz* (1928); *unu* (1928–1932); *Alge* (1930; 1933): *Liceu* (1932); *Viaţa imediată* (1933); *Pinguinul* (1937); *Meridian* (1934–1936; 1941–1945) etc. Acest „traseu" este întreţinut de o *relativă continuitate de program,* de colaboratori şi de afinităţi. Avangarda literară românească se manifestă destul de unitar, fie ca forme de expresie, fie ca manifeste estetice; chiar dacă se pot depista cronologic mai multe tendinţe, acestea polarizează într-un *efort comun de sinteză,* ce va fi rezumat teoretic în termenul de *integralism.*

O primă direcţie a avangardei româneşti va fi inaugurată de revista *Contimporanul,* care apare la 3 iunie 1922 sub îndrumarea lui Ion Vinea (cel care sub numele de I. Iovanaki scosese *Simbolul* în 1912 împreună cu

Scanned with OKEN Scanner

Tzara) și a lui Marcel Iancu (proaspăt întors din Germania), ambii fiind pe deplin implicați în mișcarea de avangardă. Prin Marcel Iancu, participant după ruptura cu dadaismul la *I Congres al Constructiviștilor de la Düsseldorf,* în 1922, *Contimporanul,* după o scurtă perioadă de tatonări, va adera la *constructivism.* Astfel, pentru pregătirea teoretică a publicului român, în numărul 37–38 al revistei, din 1923 se publică un articol al pictorului german Hans Richter intitulat *Constructivismul (Pictura neo-cubistă)* în care se afirmă printre altele: „A realiza o disciplină e problema actuală a artei. Nu mai voim opere de artă cu nuanțe personale, finețile care ne rețin și reprezintă o risipă a forțelor vieții, ci vrem o *creațiune elementară* pe bazele conștiinței. Atitudinea senzitivă pentru orice problemă ucide orice posibilitate de construcții, dorește misterul, neclarul și conduce iarăși spre forme noi de romantism, adică spre forme senzitive ale subiectului, care ne va duce spre un nou romantism al artei, al tehnicii, al opticii, al fizicii". În aceiași termeni se va exprima și Marcel Iancu: „Constructivismul este arta abstractă care, crescută dintr-un simț optimist al vieții, purifică arta de orice urme de romantism, fiind *expresia dorului de construcții al zilelor noastre"* (*s.n.*) Dar orientarea estetică, de nuanță constructivistă a *Contimporanului,* are un caracter destul de eteroclit, integrând de fapt aici toate tendințele avangardiste ce agitau epoca. Ceea ce i-ar da o anumită omogenitate ar fi tocmai *preocuparea de sinteză* ce va deveni mai apoi o constantă a tuturor revistelor avangardiste românești. În *Manifestul activist către tinerime* din mai 1924, redactat de Ion Vinea, după ce se neagă totul, în spirit dadaist, se afirmă o tendință *integralistă* tipică: „Vrem stârpirea individualismului ca scop, *pentru a tinde la arta integrală,* pecete a marilor epoci (elenism, romanism, bizantinism) – și *simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive* (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.) (*s.n.*). Reținând propunerile esențiale ale diverselor curente contemporane, mișcarea de avangardă de la *Contimporanul* sintetizează pozitiv, trasând viitoarea *direcție integralistă* ce va conține contribuția fundamentală a întregului avangardism românesc. Nu e deloc de mirare că un artist de talia lui Constantin Brâncuși va fi prezent în expoziția internațională din 1924, organizată de *Contimporanul.* Aparentul „primitivism" al formelor artei sale pledează în favoarea „manifestului" citat mai sus, după cum semnificatul acestei opere înclină să afirme caracterul sintetic anunțat. Un model constant, semnificativ pentru opțiunile integraliste ale

Scanned with OKEN Scanner

Contimporanului, este poetul-matematician Ion Barbu care publică aici mai multe poezii: *Isarlâk, Domnişoara Hus, William Wilson, In memoriam* (cu titlul *De sufletul lui Fox), Cântec de ruşine, Răsturnica, O înşurubare în Maelström,* două variante ale poemului *Ritmuri pentru nunţile necesare* (cu titlul *Jazzband pentru nunţile necesare) Text, Regresiv,* iar volumul acestuia, *Joc secund* (1930), va fi trecut în tabloul sinoptic al revistei din 1931, unde gruparea avangardistă face un bilanţ al realizărilor sale artistice. Ion Barbu depăşeşte însă orice avangardism tocmai prin caracterul sintetic şi totodată „experimentalist" al operei sale poetice. Dincolo de Constantin Brâncuşi şi Ion Barbu, personalităţi artistice de prim-rang care se detaşează de orice program restrictiv şi care colaborează oarecum „întâmplător" la revistă, se manifestă în mişcarea de la *Contimporanul* aproape toţi reprezentanţii avangardei româneşti propriu-zise. Astfel, dintre poeţii avangardişti adevăraţi vor fi prezenţi aici cei mai importanţi: Urmuz (cu scrierea *După furtună),* Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Gh. Dinu (Stephan Roll) precum şi alţii mai mărunţi. Artele plastice sunt reprezentate de nume cunoscute, precum Marcel Iancu, M. H. Maxy, Milița Pătraşcu, Victor Brauner, Matiss Teutsch, Marica Râmniceanu. Spectacolele de artă modernă inaugurate de gruparea *Contimporanului* îmbină poezia cu muzica, dansul, teatrul şi plastica, formând gustul publicului şi cultivând spiritul modern. Fiind o revistă eclectică de avangardă, autonomă în cadrul tendinţelor numeroase ce agitau Europa, *Contimporanul* a întreţinut totuşi raporturi strânse cu avangarda străină, fie prin colaboratori dintre cei mai diferiţi ca origine şi orientare (futuriştii Marinetti şi Prampolini, expresioniştii Hervarth Walden şi Ludwig Kassak, cubiştii Theo van Doesburg şi Georges Linze, dadaiştii Hans Arp şi Tristan Tzara, suprarealiştii André Breton şi Paul Éluard), fie prin contactul direct cu revistele de avangardă din alte părţi, precum: *Noi* (revistă futuristă, Roma), *Der Sturm* (artă abstractă, Berlin), *L'esprit nouveau* (Paris), *De Stijl* (artă constructivistă, Anvers), *Früchlicht* (revistă de arhitectură expresionistă, Magdeburg), *319* (revistă Dada, Paris), *Cronache d'attualità* (Roma), *Ma* (revistă activistă, Viena) etc. care popularizau *Contimporanul* cu indicaţia că redacţia asigură procurarea de abonamente cititorilor. Întreţinând o „stare de revoluţie permanentă", cum spune concluziv Ion Vinea, *Contimporanul* a fost, poate, revista avangardistă cea mai cuprinzătoare, deschizând drum larg celorlalte publicaţii de

Scanned with OKEN Scanner

avangardă românești și influențându-le în mod decisiv. Astfel, *Punct,* subintitulată *Revistă de artă constructivistă internațională,* având cam aceiași colaboratori, va încerca la apariție (24 noiembrie 1924) o formulă mai radicală pentru a fuziona apoi cu *Contimporanul,* la 7 martie 1925. Aici Voronca inventează termenul de *sintetism* („cuvântul adevărat = sinteză") căci „astăzi, realizările de artă sintetică, poezie, construcție, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZĂ", în plin acord cu tehnicizarea epocii. În acest climat dinamic, poetul M. Cosma, un colaborator activ la *Punct,* indica mutația obligatorie în percepția estetică a publicului care trebuie să accepte „În locul clasicului muget al trăsnetului – zbârnâitul intransigent al elicei" și să prefere „fluieratului dulceag al vântului romanțios – murmurul neliniștit de dinam". Teoretician bine orientat în domeniile tuturor reprezentărilor artistice, Voronca va face în aceeași revistă câteva raportări între constructivism și alte curente spre a ilustra accepția specială sub care era considerată direcția lor: „Constructivismul e pentru plastică ceea ce e a patra dimensiune pentru geometria modernă. Expresionismul – de esență romantică – era: obiectul privit ca *expresie subiectivă. Cubismul: obiectul* privit științific în el însuși, fruct al unei observațiuni impersonale, reci. *Futurismul:* obiectul privit într-o succesiune de mișcări. *Constructivismul* (a patra dimensiune) înseamnă o *armonie abstractă cu legi fixe, o creație pură,* în care obiectul e cu raporturi de linie și culoare echilibrate". Prin grafica abstractizantă, semnată de Victor Brauner, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Milița Pătrașcu, Mattis Teutsch se ilustrează această concepție. În ceea ce privește literatura, *Punct* publică trei texte ale lui Urmuz *(Emil Gayk, Plecarea în străinătate, Cotadi și Dragomir).* Între poeții români apar două nume noi: Scarlat Calimachi (care este și directorul revistei) și M. Cosma sau Ernest Cosma (care va semna mai târziu cu pseudonimul Claude Sernet, când va deveni poet de limbă franceză), iar la sectorul scriitori străini lista e mult îmbogățită: Paul Éluard, Philippe Soupault, Louis Emié, Kurt Schwitters, Alberto Vianello, Pierre Bourgeois, Liubomir Mitzich, Alice Baill, Juliette Roche. Marcel Laval etc. În unicul număr al revistei dadaiste *75 H. P.,* octombrie 1924, Victor Brauner cu Ilarie Voronca „inventează" „pictopoezia", care „nu e pictură, nu e poezie, ci pictopoezie".

Se constată până aici că revistele de avangardă românești manifestă o poziție de independență declarată în raport cu programul curentelor și

Scanned with OKEN Scanner

orientărilor de pe continent. Lipsa de exclusivism a acestora contribuie la o asimilare atentă a diverselor tendinţe. Fără să îmbrăţişeze nihilismul total sub care s-a afirmat în alte ţări, mişcarea de avangardă românească nu se izolează complet de cultura „tradiţională", coabitând într-un spaţiu complementar de *influenţare reciprocă.* Ea sintetizează idei şi forme artistice moderne după o dialectică proprie, fără să nege celelalte valori ale culturii şi literaturii. Se poate accepta termenul de *avangardism prudent* în legătură cu această primă fază. Caracterul preponderent *afirmativ* este ilustrat cel mai exact de revista *Integral,* care va fi o sinteză culturală a esenţei avangardismului românesc. Având un program articulat pe ideea *sincretismului total,* această grupare interesează tocmai prin concepţia culturală totalitară care „răspunde ritmului vremii". Revistă de sinteză modernă, *Integral* se vrea emancipată de toate *ismele,* propunând o *viziune critică* asupra acestora prin delimitări violente şi radicale. În articolul-manifest se exaltă „stilul marilor epoci" născute din „cunoaştere şi desperare reţinută", adăugindu-se că „aceleaşi cauze nasc stilul celei de acum". Se recunosc aici termenii din *Manifestul activist către tinerime* lansat de Vinea la *Contimporanul,* care încerca o nouă direcţie prin recurgerea la o artă colectivistă impersonală, ceea ce este reafirmat aproape cu aceleaşi cuvinte: „Sintetizăm voinţa vieţii dintotdeauna, de pretutindeni şi *eforturile tuturor experienţelor moderne.* Cufundaţi în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia şi le bănuieşte". Această întoarcere spre formele artei şi culturii populare („Imaginaţia colectivă a clădit basm, cânt, culturi de-a pururi viabile!") devine o notă caracteristică a avangardismului românesc ce se vedea continuatorul direct al unei profunde *culturi orale,* de care nu putea face abstracţie. În articolul *Suprarealism şi integralism,* Ilarie Voronca opune dadaismul suprarealismului, respingându-l pe acesta din urmă ca „feminin expresionist" şi întrucât „nu răspunde ritmului vremii". Într-un sistem al culturii integraliste, aşa cum îl preconizează integraliştii români, suprarealismul „nu răspunde nici unei necesităţi". Contribuţia acestuia este una de uzanţă („dezagregarea suprarealistă") şi priveşte mai ales actul poetic. Pentru „ordinea sinteză, ordinea esenţă, constructivă, clasică, integrală", suprarealismul însemna, după Voronca, într-adevăr o „absenţă". Integralismul vrea să răspundă unor deziderate culturale şi existenţiale absolute fiind o „sinteză ştiinţifică şi obiectivă a tuturor sforţărilor estetice până în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.),

Scanned with OKEN Scanner

totul pe fundamente constructiviste şi tinzând să răsfrângă viaţa intensă şi grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului". Acest „spirit constructiv cu nemărginite aplicaţii în toate domeniile", această „sforţare integrală către desăvârşirea sintetică a existenţei" care dă acea „enormă sinteză contimporană" cu numele „integralism", era în fond un gest afirmativ de creaţie fără precedent, negând avangardismul sau, mai exact, refăcând sistemul cultural pe o treaptă superioară. Dacă epoca culturală clasică ar reprezenta stadiul tezei, avangardismul – pe cel al antitezei, atunci integralismul ar trebui să constituie stadiul *sintezei* necesare. Aşa se explică opţiunea integraliştilor pentru *modele* creative ca Brâncuşi şi Arghezi. Efortul de teoretizare al integraliştilor nu trebuie să fie eludat şi se poate susţine că originalitatea lor constă chiar în această tentativă de a transforma negativismul tipic avangardist într-o afirmare experimentalistă. Premisele unei asemenea încercări existau pe teren autohton.

Astfel, *semnele tutelare* constituite în *modele integraliste* nu vor mai fi de această dată nici precursorul Urmuz, nici Tzara sau Marinetti, ci doi artişti români ce nu se subordonau nici unei „şcoli" la modă: sculptorul C. Brâncuşi şi poetul Tudor Arghezi, cărora revista le dedică câte un număr întreg (respectiv numerele 2 şi 3). Valoarea de sinteză a operei acestora depăşea „falsa literatură" şi „falsul modernism", constituind, în mod practic, ceea ce sugerau aspiraţiile teoretice ale revistei. Poeţii Ilarie Voronca, Gh. Dinu, Mihail Cosma vedeau modelul integralist perfect în poezia lui Tudor Arghezi, după cum pictorii Victor Brauner, M. H. Maxy şi Corneliu Mihăilescu aflau, în formele noi ale artei lui Brâncuşi, un mare exemplu european, tocmai datorită *sintezei între tradiţie şi modernism,* realizată de aceşti doi artişti. Sincretismul artelor, preconizat de integralişti, sugerează un *model cultural al viitorului,* aspirând la o manifestare absolută. *Deschiderea* egală a revistei către toate tendinţele şi promovarea lor critică constituie un indiciu de autonomie programatică. Alături de poeţii şi pictorii români pe care i-am numit deja, se publică în limbile franceză, germană şi mai rar în italiană nume ca Pierre Reverdy, Jacques Coppeau, Pirandello, Marinetti, Tzara, G. Ribemont-Dessaignes, Max Jacob, Arnauld, Paolo Buzzi, Paul Dermé, Ezra Pound, Roger Vitrac, M. Senphor etc. şi apar desene de Juan Miró, Arthur Segal, Fernand Leger, Bracque etc. pentru a se ilustra unitatea mişcării artistice europene. Prin *Integral,* poezia

Scanned with OKEN Scanner

şi plastica românească sunt reprezentate la „nivel perfect european", de aceea putem susţine că revista constituie momentul maxim al avangardismului românesc în prima sa fază istorică. *Internaţionalismul* mişcării de avangardă româneşti va fi una din ideile programatice ale revistelor ce se menţin în toată această perioadă.

Revistele celelalte, care apar după *Integral,* vor continua aceeaşi linie, având cam aceiaşi colaboratori fără a se ilustra prin înnoiri programatice esenţiale. Prin *Urmuz* (1928), scoasă de Geo Bogza (care semnează George Bogza) şi mai ales prin revista *unu* (1928–1932, subintitulată, până la numărul 7, „avantgardă literară" şi editată de poetul Saşa Pană), se continuă aceeaşi linie, impunându-se tot mai tiranic, *mitul precursorului Urmuz.* George Bogza exaltă, în propria-i revistă, fenomenul urmuzian, făcând din el emblema avangardismului autohton şi internaţional. În mod firesc, după asimilarea influenţelor externe, avangardiştii români se întorc către propria tradiţie avangardistă, găsind în Urmuz un exemplu suprem. Astfel, revista *unu* îi închină întregul său număr 31, din noiembrie 1930, publicând articole diverse, corespondenţa lui Urmuz cu Arghezi în vederea debutului său, documente în legătură cu sinuciderea şi moartea lui Urmuz, o primă biobibliografie etc. În articolul de fond intitulat „Urmuz premergătorul", Geo Bogza afirmă următoarele; „Astfel, dintr-o meditaţie care-l va fi dus cine ştie până peste câte graniţi ale realităţii şi din violenţa necesităţii de a fi prezent într-un concret pe care-l dispreţuia şi din care s-ar fi vrut evadat s-a născut arta acestui straniu Urmuz care, *alături de Eminescu,* prin zbuciumul şi sfârşitul lor tragic, prin încăpăţânarea de a nu găsi în viaţă vreun confort oarecare sunt singurii la noi care *au ridicat pulsaţiile literaturii până acolo unde peste ocean le-a dus Edgar Poe şi în Franţa galeria ciudată, de panopticum, a poeţilor blestemaţi"* (s.n.). Din aceste rânduri, atât de decise, se constată că lecţia avangardistă este deja definitiv clasicizată, întrucât numele lui Urmuz va fi asociat în mod curajos celui al lui Eminescu, ilustrându-se astfel valoarea sa *modelizantă* pentru constituirea noii tradiţii. În fapt, Geo Bogza nu exagera. Într-adevăr, cu puţină îndrăzneală, pentru un cercetător avizat, într-o *istorie a evoluţiei formelor poetice româneşti, valoarea lui Urmuz poate fi comparabilă cu aceea a lui Eminescu. Prin Urmuz se poate observa cum, pentru prima dată în Europa, criza profundă a conceptului de literatură devine o achiziţie românească.*

Scanned with OKEN Scanner

Spuneam mai înainte că toate celelalte reviste, apărute după *Integral* și *Punct*, nu se deosebesc în mod fundamental de acestea, nici prin numele colaboratorilor, nici prin programul estetic propriu-zis. Revista *unu* mai aduce câteva nume importante, în afară de acela al lui Geo Bogza, ale cărui texte vor da un suflu mai viguros publicației, fie prin violența ieșită din comun a limbajului poetic, pentru care i s-a făcut proces, fie prin decizia programatică a unor termeni precum „exasperarea creatoare" sau „reabilitarea visului", fără a fi, însă, teoreticește, în acord strâns cu poetica suprarealistă. Deși de orientare dadaistă la început, apoi se va instala într-un suprarealism vag; în ultimul an de apariție, revista *unu* se îndreaptă către un militantism social pronunțat, prin articolele tot mai angajate ale lui Gh. Dinu și Miron Radu (Paraschivescu) care își publică aici textele ce vor marca ipostaza sa avangardistă. În afară de Miron Radu Paraschivescu și de colaboratorii deja cunoscuți, la *unu* mai publică Moldov, Raul Iulian, Zaremba, Virgil Gheorghiu, Dan Faur, Saşa Pană, Claude Sernet, Al. Marius, Al. Dimitriu-Păușești etc. Printr-un *Denunț* tipic dadaistic, Saşa Pană își va „asasina" odrasla înainte de a începe „școala primară" pentru a rămâne tânără. Revista *Alge,* de evidentă subordonare „unistă", scoasă de Aureliu Baranga, este importantă pentru că anunță deja pe doi din componenții grupului suprarealist: Gherasim Luca și Paul Păun, care vor publica și-n *Viața imediată* (1933) și în *unu.* În *caetele Meridian* din Craiova vor apărea sporadic Eugen Ionescu, Victor Valieriu Martinescu, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, D. Trost, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, iar în *Liceu* (Constanța, 1932) își fac apariția Șuly (Tașcu Gheorghiu) și Cocoi Talaat (Virgil Teodorescu).

Este de remarcat că suprarealismul românesc, ca ultimul mare val al suprarealismului european, cum va susține André Breton, nici nu se mai manifestă în reviste ci în broșuri și volume publicate majoritatea în limba franceză (în colecții adecvate precum „colecția suprarealistă" „Infra-Noir" etc.), prin intermediul cărora încearcă să participe în mod direct la confruntarea internațională a avangardismului. Activitatea „grupului suprarealist român" poate fi considerată încheiată în 1947, când primește elogiul lui Breton întrucât ar fi creat „le grand mot d'ordre surrealiste": „la connaissance par la meconnaissance". („Devant le rideau" în *Le surrealisme en 1947,* Paris, 1947).

Scanned with OKEN Scanner

3. Urmuz şi „tragedia limbajului"

Urmând unei tradiţii culturale folclorice, avangardismul românesc este, cum ar spune E. Papu, „protocronic" prin Urmuz. Cum a fost posibilă reforma radicală asupra limbajului, înfăptuită brusc de Urmuz în premieră mondială, într-un timp poetic în care sămănătorismul era în floare, aceasta este întrebarea cea mai legitimă la care ar trebui să răspundă o cercetare „istoricizantă" a formelor de expresie româneşti.

În puţinele pagini transmise din Urmuz se pune în evidenţă mişcarea de deconstruire, condusă chiar înăuntrul discursului literar, prin compromiterea şi minarea definitivă a tuturor canoanelor retorice ale tradiţiei; se conservă în aparenţă schema genului narativ (de exemplu, schema romanului), dar aceasta numai pentru a putea să-l submineze cu mijloace parodizante în propriu-i teren. Mijlocul cel mai eficace, descoperit instinctiv de Urmuz este *scriitura;* înainte ca să se instaureze avangardele istorice, autorul lui „Ismail şi Turnavitu" anticipează practica semnificantă, probând la modul dramatic „aventura scriiturii". Discursul literar poate fi demontat şi refăcut după voia celui care îl manevrează în faţa uimirii teribile a receptorului căruia i se contestă şi i se anulează definitiv mitul literaturii. O incertitudine periculoasă se insinuează la rădăcina procesului textualizării; Urmuz creează lumea textului şi o distruge concomitent printr-un gest exemplar: scriitura nu mai acceptă alţi zei în afară de ea însăşi. Este aici o mutaţie fundamentală. Era cerută această *schimbare* de evoluţia genului literar până la acea dată? În al său *Discours sur l'avant-garde,* Eugen Ionescu va afirma că *formele de expresie* sunt cele care se perimează primele şi asupra acestora va lucra artistul de avangardă: „Dès qu'une forme d'expression est connue, elle est déjà périmée. Une chose dite est déjà morte, la réalité est au-delà d'elle. Elle est une pensée figée. Une façon de parler – donc un façon d'étrê – imposée ou supliment admise est déjà inadmissible. L'homme d'avantgarde est comme un ennemi à l'intérieur même de la cité qu'il s'acharne à disloquer, contre laquelle il s'insurge, car, tout comme un régime, une forme d'expression établie est aussi une forme d'oppression. L'homme d'avantgarde est l'opposant vis-à-vis du système existant. Il est un critique de ce qui est, le critique du present, – non pas son apologiste." (*Notes et contre-notes,* Gallimard, 1966)

Scanned with OKEN Scanner

În spaţiul literaturii române de avangardă, primul scriitor care posedă „conştiinţa critică" a transformărilor necesare în interiorul discursului literar este Urmuz, despre care acelaşi Eugen Ionescu susţine că ar fi „unul din precursorii revoltei literare universale, unul dintre profeţii dislocării formelor sociale de gândire şi de limbaj care azi, sub ochii noştri, se dezagregă absurde ca eroii autorului nostru". *Pentru literatura avangardistă românească, Urmuz reprezintă, fără îndoială, cazul-limită, aşa cum pentru avangardismul francez fusese ne Lautréamont.* Prin caz-limită înţelegem, în această împrejurare, acea exemplaritate a practicii semnificante care devine simultan o formă de autonegare a literaturii şi o deschidere revoluţionară către altă reprezentare a *actului scriiturii.* În „antiprozele" sale, Urmuz are, pentru prima dată, conştiinţa critică acută că *sistemul de convenţii al literaturii acceptate a intrat în criză* şi că este necesară o dinamizare a acestuia. Literatura ca „hrană spirituală" nu mai este suficientă în dozele tradiţionaliste, fiind iminentă o distrugere a acesteia şi o *recuperare* în alţi termeni. În textul *Algazy & Grummer,* Urmuz sugerează în mod parabolic această situaţie precară a literaturii: „într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutarea de cârpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare şi câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav, şi sub plapomă le mâncă singur pe furiş... Algazy, simţind, intră după el acolo cu intenţia sinceră de a-i face numai o uşoară morală, dar cu groază *observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat.*

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensaţie, mâncă toată băşica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Desperat, a doua zi Grummer rămas fără băşică, singur pe lume – luă pe bătrân de cioc şi după apusul soarelui îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită.

El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în *pântecul căruia fermenţii băşicei înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit...* Înfometaţi şi nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite şi, sub pretext că se gustă numai pentru a se

Scanned with OKEN Scanner

completa şi cunoaşte mai bine, începură să se muşte cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os" (*s.n.*).

Simplificând lucrurile, se constată aici cum Urmuz, în ipostaza sa de precursor absolut, are intuiţia crizei totale a conceptului de literatură în momentul său de răscruce; un fel de devorare reciprocă între semnificant şi semnificat, ca şi între emitent şi receptor, fără nici o speranţă, deocamdată, pentru vreunul dintre ei.

În paginile sale „bizare", Urmuz a reuşit să-şi constituie un univers în totalitate fictiv derivat din parodierea lucidă a temelor, motivelor, personajelor şi imaginilor convenţionale ale procesului de *literaturizare.* Metoda scriiturii urmuziene o premerge pe aceea a suprarealiştilor, folosind dicteul automat *avant la lettre* ca şi tehnica combinărilor aleatorii. Dar asocierile de limbaj, foarte naturale în modul articulării lor, dovedesc că autorul avea o armătură estetică foarte avansată pentru timpul său, nelăsându-se în voia purului hazard cum se întâmpla în cazul dicteului suprarealist. El creează un filon pentru literatura experimentală, filon explorat bine de Eugen Ionescu. Explicând cum a ajuns să scrie, în 1948, *La cantatrice chauve,* pornind de la un ghid de învăţare a limbii engleze pentru începători, Eugen Ionescu descoperea „tragedia limbajului": „Hélas! les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînes les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposes; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros sejetaient à la figure non pas de répliques, ni même de bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles!..." Unii comentatori au considerat practica semnificantă a lui Urmuz doar o simplă parodiere, chiar o „bufonerie" cum susţine G. Călinescu în *Principii de estetică.* În realitate, credem că acesta mizează pe *absurdul limbajului,* dezagregând sintagmele convenţionale printr-o *lucrare arbitrară,* dirijată voluntar, asupra „sintaxei". „Realul" ca şi realitatea romanescă vor fi transformate, în funcţie de noile convenţii create de scriitură şi de aici bizarul, ilogicul, absurdul. Este exact ceea ce susţinea Eugen Ionescu în *La tragédie du langage* vorbind despre modul în care a creat *La cantatrice chauve:* „Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient

Scanned with OKEN Scanner

devenus des écorces sonores, dénuées de sens; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumiére insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire" *(Notes et contre-notes).*

Metoda scriiturii urmuziene are mai degrabă legătură cu acel efort de „déplacement" încercat de seriitor în limbă despre care vorbea Roland Barthes. Scriitorul constată că modul tradiţional de a concepe literatura nu-l mai satisface şi atunci se „deplasează" conştient spre altă posibilitate a acesteia, propunând o structurare aparent parodică, aparent incoerentă, fragmentaristă, ilogică etc., dar *această structurare va deveni manifestul estetic al scriiturii experimentale.*

Urmuz se face promotorul abandonării definitive a modelelor tradiţionale ale literaturii, răsturnând în mod clamoros procedeele retoricii antecedente; *în cele câteva pagini rămase de la el se cercetează, printr-o lucrare experimentală constantă, toate elementele retorice asupra cărora trebuie să intervină scriitorul în vederea descoperirii acelor mecanisme structurale ale textului, capabile să-l autogenereze.* El ţinteşte către descoperirea modalităţilor absurde de dezagregare şi diseminare a limbajului, voind să demonstreze cum, prin transformări pe axa sintagmatică sau pe axa paradigmatică, textul poate accepta toate combinaţiile denotative şi conotative posibile. Cum s-a văzut din textul *Algazy & Grummer,* Urmuz operează având conştiinţa ultra-lucidă că literatura precedentă a ajuns într-un *impas* şi că este nevoie de o intervenţie salutară în căutarea unor noi posibilităţi discursive, în măsură să-i dea un impuls înnoitor cât mai eficient: aici se conţine *în nuce* atât exemplificarea noii practici literare cât şi teoretizarea conştiinţei critice care a generat-o.

Vom încerca relevarea unora dintre mecanismele de creare a absurdului la Urmuz plecând de la textul *Ismail şi Turnavitu,* publicat pentru prima dată de Arghezi în revista *Cugetul românesc* în 1922. Textul demarează prin enunţul: „Ismail este compus..." unde ni se propune ciocnirea dintre două câmpuri semantice diverse; pe de o parte Ismail este un nume de „persoană", având deci o încărcătură denotativă precisă, iar pe de altă parte, marca lingvistică adăugată – „compus" – trimite la genul inanimat, deci la ceva care îndepărtează oricum de prima denotaţie. Mai încolo, continuând descrierea, opoziţia semantică se amplifică: „...din ochi, favoriţi şi rochie", divulgând nişte elemente caricaturizante. (Nu e

Scanned with OKEN Scanner

exclus – ba e chiar plauzibil – ca sub portretele „absurde" ce ies din pana lui Urmuz să se ascundă personaje reale pe care el, grefierul de tribunal, le-a întâlnit – în carne şi oase! – în lunga-i şi plicticoasa-i practică a convenţiei judiciare.) Din toate elementele ce-l „compun" se aleg trei şi personajul nu există decât prin acestea. Astfel se dă o nouă accepţie a ceea ce se înţelege în retorica clasică prin „descriere". Se ajunge la o situaţie absurdă, căci personaj înseamnă în mod normal la nivelul descriptiv revelarea unui ansamblu de trăsături antropomorfice: fizice, morale, intelectuale etc. Să notăm însă că absurdul generat astfel se deosebeşte ca modalitate de cel creat în precedenţă. Diferenţa stă în faptul că în timp ce în prima parte a enunţului, impactul avea loc între două câmpuri semantice date în mod explicit şi aflate în raport de contiguitate în text („Ismail" / „compus"), acum acesta are loc între o situaţie construită în text („ochi, favoriţi şi rochie") şi una exterioară, cu caracter extra-textual, bazată pe deducţii ce vin din partea informaţiei referentului care poate avea o reacţie de respingere de genul: „nu se defineşte astfel un personaj, cel puţin în urma lecturilor avute până în prezent". Absurdul va fi declanşat (mai mult în receptor decât în intenţia emitentului) de situarea diferită faţă de o anumită modalitate retorică în ceea ce priveşte construirea personajului tradiţional. Enunţul comentat până aici se termină în felul următor: „... şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate". Un alt impact semantic; Ismail este acum o specie foarte rară şi nu se ştie dacă aparţine regnului animal pe cale de dispariţie sau..., dar imediat ni se dau indicii ştiinţifice foarte precise: „Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai târziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice Unul pe cale chimică, prin syntheză". În fond, se continuă seria de indicii lingvistice deschisă de sintagma „este compus", aprofundându-se definirea reificantă, cuprinsă în spaţiul semantic ce neagă identitatea umană a lui Ismail. Pe scurt, avem ecuaţia: Ismail = nonpersoană = specie vegetală sau/şi sintetică. Dar contextul obţinut va fi contrazis iarăşi, întrucât Ismail se reîntoarce către una din atribuţiile umane sau, în orice caz, vitale: „Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 1/2 dimineaţa, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu un odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie... Alţi viezuri

Scanned with OKEN Scanner

mai cultivă Ismail în Dobrogea, unde îi întreține până ce au împlinit vârsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, când, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rând pe rând și fără pic de mustrare de cuget". Este vorba de o ființă primară care vagabondează pe strada Arionoaiei într-o companie bizară, crescând niște animale suspecte pe care le mănâncă după ce și-a satisfăcut poftele sexuale maladive. Această ultimă indicație despre starea dezumanizată a personajului va face trecerea către existența sa a-umană sau chiar a-vitală: „Cea mai mare parte din an, Ismail nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan..." Acest tip de opoziții, în construcția statutului personajului, se vor repeta până la sfârșitul textului. Cum s-a observat, pentru a obține sugestia absurdului, întâi se propun elementele distinctive normale, care apoi vor fi negate prin alte elemente de orientare semantică total opusă. Absurdul astfel obținut este *efectul unor operații combinatorii posibile, conținute în materialul lingvistic:* imaginea vegetală a lui Ismail a atras atenția lectorului pentru câteva rânduri, apoi a dispărut; într-o manieră atât de directă nu va mai reapărea în text. În ceea ce privește comportamentul eroului din strada Arionoaiei, acesta se repetă, dar în afară de puținele elemente ce traversează vertical „povestirea", „invariantele" sunt foarte reduse: viezurii, Turnavitu care și el este confecționat cam după aceleași reguli ca și Ismail, imaginea „rochiei" ce face parte din recuzita compozitivă a primului personaj și va apărea în final ca un fel de ramă a textului (trimițând, suntem aproape siguri, la „roba" judecătorească). Deci, în cazul lui Urmuz, nu se mai întâmplă, ca de obicei în narațiunea clasicistă sau realistă, ca fiecare element al scriiturii să servească pentru a defini o psihologie sau o acțiune și să corespundă descrierii sau actului de a povesti, în conformitate cu care un text are „sens" sau acele elemente enumerate mai sus au fost „bine folosite" în construcția da ansamblu. În schimb, aici scriitura este entropică, făcută din cheltuieli inutile de material lingvistic care au în vedere doar construcția în sine a textului. Acest lucru se întâmplă însă întotdeauna în cadrul unor limite precise: scrierile lui Urmuz conservă în general o aparentă *structură narativă,* chiar dacă aceasta este de o tipologie foarte simplă, dată de raportul univoc între două personaje sau doi actanți, după următoarea schemă:

1. descrierea primului personaj;
2. introducerea celui de al doilea personaj;

Scanned with OKEN Scanner

3. al doilea personaj se ciocneşte conflictual cu primul şi provoacă rezolvarea închisă într-o schemă previzibilă a naraţiunii.

Urmuz, chiar parodiind dinăuntru literatura, nu iese din rama ei; lucrarea lui este una experimentală. Contrar dadaiştilor care vor să renunţe la literatură, distrugând tot, aici nu se renunţă la tot; *se demonstrează „jocul", se desacralizează vechea retorică, dar toate acestea se fac cu o mină serioasă, menţinându-se „sacru" ceea ce este de menţinut „sacru"*, adică aspectul de construcţie al textului chiar şi în perspectiva răsturnată, negativă. Poate chiar aceasta e condiţia minimă ce generează acest tip de absurd, căci dincolo de orice discuţie, tocmai recuperarea unei asemenea „zguri" este fundamentală, nu numai pentru acest tip de scriitură, ci pentru întregul proces al literaturii, stând la baza „diferenţei" dintre limbajul comun şi acela poetic. În cadrul literaturii tradiţionale, uzitarea oricăror „materiale" are loc întotdeauna conservându-se un anumit respect faţă de logica cunoscută a discursului literar; în anti-proza urmuziană, în schimb, discursul se naşte concomitent cu negarea oricărei „logici". Dacă avem în vedere, de exemplu, criteriul non-contradicţiei, ştim că, în naraţiunea tradiţională, partea trebuie să servească întregul; în proza lui Urmuz, constituentul ce ar putea să funcţioneze în acord cu acest criteriu, trama, este aproape anulat. A rămas doar descrierea destructurantă încadrată în micropovestire; scriitura se generează şi se autogenerează urmând un traseu antitetic, admis însă de structura stereotipică a limbajului. Pare că unica preocupare a acesteia este să amorseze discursul şi toate mecanismele folosite converg spre o singură finalitate, aceea a producerii *textului.*

O consecinţă posibilă a acestui tip de scriitură ar putea fi impresia acută de banalitate; punându-ne în situaţia lectorului comun, vom constata că acestuia textul i se prezintă, chiar de la primele rânduri, ca ceva evident absurd. Toată seria de opoziţii îl solicită în mod permanent; el trebuie să pună în joc o vie inteligenţă şi o cantitate considerabilă de informaţie lingvistică. Dar pentru a avea loc comunicarea literară, lectorul trebuie să îndeplinească o operaţie importantă: să se adapteze la text. În acest sens, pe de o parte, el conservă codul normal de interpretare, limba, care îl ajută să recunoască ruptura dintre cele două câmpuri semantice (şi în aceasta percepe o modalitate de manifestare a absurdului) iar pe de altă parte, îşi construieşte un nou cod interpretativ adecvat textului. În felul

Scanned with OKEN Scanner

acesta, lectorul se dedublează: este desprins de text şi numai aşa recunoaşte absurdul, dar, în acelaşi timp, colaborează cu textul şi îl *re-construieşte.* Există însă posibilitatea ca, după câteva texte, lectorul să devină capabil să reconstruiască pe de-a-ntregul lumea destructurată ce i se propune şi să nu mai vrea să primească, astfel, nici un fel de informaţii estetice sau enciclopedice, adică există riscul ca acest gen de scriitură să se banalizeze şi să nu mai spună nimic, ca şi în teatrul cu marionete unde te plictiseşti repede. Poate că, pentru acest motiv, Urmuz a voit să conserve contururile, oricât de vagi, ale unei structuri narative, deşi conştiinţa sa critică, extrem de avansată pentru timpul acela, ar fi putut să-l împingă la ultimele consecinţe. Mecanismul narativ descris aici este vizibil în toate prozele şi metoda de analiză se poate extinde cu adecvările de rigoare. Absurdul ia naştere nu atât, sau nu numai din situaţiile prezentate, ci din metoda narativă care parodiind teme, motive, personaje, tehnici compoziţionale, recuperează materiale nefolosite, lucrând în primul rând asupra limbajului. Noutatea constă mai ales în capacitatea de a opera la nivelul sintaxei narative, dezagregând în mod conştient tehnicile tradiţionale ale prozei. Urmuz descoperă *Scriitura* şi *Textul**.

O analiză atentă şi aprofundată a acestor „pagini bizare", ce par lipsite de orice normative interne, ne dezvăluie cum, în realitate, acestea sunt construite pe baza unei concepţii foarte riguroase care ţinteşte să facă din metoda scriiturii un mijloc inovativ şi vivificator. Un expedient de care Urmuz se foloseşte pentru a crea situaţii *anomale* şi ilogice constă, după cum s-a văzut, în asamblarea de materiale lingvistice ce nu au nici o motivare raţională de a fi asociate. Sunt alăturaţi şi împreunaţi termeni, atribute, calificări aparţinând unor câmpuri semantice atât de diverse încât lectorului obişnuit îi apar inconciliabili. Prin aceeaşi tehnică conectivă aleatorie, va fi depăşit în mod definitiv conceptul tradiţional de personaj căruia i se circumscria o anumită psihologie şi o fizionomie; protagoniştii lui Urmuz au atribute şi proprietăţi inerente lumii chimice,

* Urmuz este un autor de *Text.* Această afirmaţie a noastră din *Eseul despre textualizarea poetică, I* (Cartea Românească, 1981) este preluată tacit de N. Manolescu în *Arca lui Noe, III.* Criticul mi-a telefonat susţinând că ar fi spus-o primul. Aştept *textul* (Din 1986 până acum n-am primit precizarea necesară.) (n.m., 2006).

Scanned with OKEN Scanner

vegetale, animale şi umane fără nici o deosebire. Rezultatul este crearea unor fiinţe aglutinate şi stranii ce se nasc în interstiţiile dintre imaginar şi real. Un exemplu tipic ar fi Fuchs din „Fuchsiada".

În general, naraţiunea, fie că se prezintă sub formă de roman, basm, nuvelă, are o dezvoltare progresiv parabolică de la declanşarea iniţială până la rezolvarea finală. Dimpotrivă, Urmuz va proceda la *destructurarea subiectului, substituindu-l cu un sistem de axe ce se întretaie în mod aleatoriu*; pe axa orizontală se descriu o serie de situaţii şi obiecte care comit acte reperabile pe axa verticală doar ca nişte mişcări ilogice. Trecerea de la un ax la altul, bruscă şi imprevizibilă, comportă derutarea expectativei lectorului care nu are altă şansă decât să se adapteze la codul de lectură propus de Text. Din aceste observaţii se poate deduce că axul vertical fiind cel preponderent, lectorul trebuie să accepte volens-nolens o lectură paradigmatică. Autorul ce se apropie cel mai mult de Urmuz ca tehnică a scriiturii este Eugen Ionescu ale cărui „anti-comedii" corespund poeticii „anti-prozelor" urmuziene.

Lecţia lui Urmuz constituie un model catalizant pentru toţi avangardiştii români. Discursul său solitar instituie o adevărată revoluţie în cadrul formelor de expresie ale literaturii noastre. Urmuz înţelege printre primii că forma (semnificantul) este elementul asupra căruia trebuie să acţioneze scriitorul; avangardiştii care l-au adoptat ca patron literar nu au desluşit în mod clar acest demers experimental, ei lucrând mai ales asupra conţinutului. (Este cazul lui Moldov.) Atitudinea responsabilă a lui Urmuz în asumarea teoretică deliberată a actului scriiturii este dusă cu luciditate până la ultima consecinţă tragică: distrugerea şi abolirea subiectului limbajului. Asemenea experienţă mai fusese împinsă până la un prag extrem doar de Lautréamont. Rimbaud îşi schimbase doar instrumentul, ca şi Ion Barbu. Cu o anticipaţie de aproape o jumătate de secol, *Urmuz intuieşte practica semnificantă ca procedeu al textualizării literare şi o aplică, dându-i o semnificaţie maieutică pentru tinerii experimentalişti de azi*. El depăşeşte avangardismul istoric apropiindu-se de experimentalismul actual prin acea *conştiinţă critică* ultralucidă ce marchează *diferenţa de atitudine creativă* între cele două tendinţe.

Scanned with OKEN Scanner

4. Tristan Tzara și deconvenționalizarea limbajului

Există ideea după care inventatorul lui „Dada" din 1916 nu ar fi în nici un raport structural cu cel care publica poeme ca *Vacanță în provincie* și *Furtuna și cântecul dezertorului* în revista *Chemarea* din 1915. Când Claude Sernet va traduce și va tipări la Paris, în 1965, *Les premiers Poèmes* de Tzara, susținând că acestea pot să constituie un argument pentru ceea ce a urmat și că autorul lor „s-ar fi preparat în secret" în vederea marii negații dadaiste, o recenzie a lui Henri Béhar nu va găsi nimic „pre-dadaist" în poemele „în ton simbolist", dar tot el va spune mai târziu: „Aceasta voce în formare anunță ruptura? Nu încă, ci doar dezordinea și neliniștea. Adevărul este că lăsând București pentru alt loc, pe măsura ambițiilor și vocației sale potențiale, Tzara era plin de îndrăzneala, de forța emancipatoare și de siguranța ce nasc conducătorii de popoare și poeții învingători" (T. Tzara, *Oeuvres complètes*, t. I, 1912–1924, par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975). În realitate, versurile publicate de precocele adolescent, în revista *Chemarea*, anunță, fără nici un dubiu, pe reformatorul de mai târziu, dar este vorba doar de o problemă de dozaj; fiind în formare, ca proaspăt absolvent de liceu, Tzara „se pregătește", face vocalize și nu se aventurează direct în marele concert. Fiecare ruptură a discursului poetic inițial, dezordinea febrilă cu care realitatea ironică se repede să aerisească încăperile mobilate prea convențional ale poeziei ce se făcea în România în acel context, demonstrează că programul viitor se afla în stare de latență, așteptând doar timpul și locul potrivite pentru a fi lansat.

Tristan Tzara se „informase" suficient în climatul pre-avangardist românesc, anticipat de operele lui Urmuz ce circulau în còpii manuscrise și se antrenase deja destul de stăruitor împreună cu Ion Vinea (care în acea perioadă era cel mai prodigios avangardist) pentru a fi apt să dezlănțuie la Zürich cea mai teribilă mișcare culturală a începutului de secol. Altfel, dacă ar fi să-i credem pe unii sceptici, ar trebui să acceptăm că *Background*-ul avangardist necesar și l-a inventat pe parcursul voiajului de la București la Zürich, născându-se a doua oară, ca Iacob după lupta cu îngerul. Așa cum afirmă și Ion Pop în lucrarea citată, „față de poezia

Scanned with OKEN Scanner

tradiţională, poemele lui înseamnă o îndoială şi chiar o negaţie"; „o manifestare de antitradiţionalism, o încercare de a submina bazele vechii poezii"; „ceea ce e cu adevărat negativ în aceste versuri e sugestia automatismului comunicării, părăsirea în voia cuvintelor şi, în ultimă instanţă, indiferenţa la sensul lor".

Acţiunea cea mai importantă a discursului poetic tzarian scris în limba română vizează un efort extraordinar de *de-convenţionalizare* a tuturor artificiilor şi clişeelor ce se acumulează vertiginos în epoca poetică cea mai amorfă, patronată de un sămănătorism vlahuţian nefast; tânărul poet se amuză cu ironie aşezând mine şi grenade predadaiste în păşunea rimată şi ritmată a poeziei tradiţionaliste antebelice.

Primele poezii ale lui Tristan Tzara, scrise între anii 1912–1915, apărute în revistele *Chemarea* şi *Noua revistă română* în anul 1915 şi apoi în culegerea editată de Saşa Pană, în 1934, alcătuiesc un veritabil nucleu „pre-dadaist" în care, alături de elemente ce ţin de registrul simbolist, se manifestă o certă reformă la nivelul lingvistic şi prozodic, rupturi de sintaxă, asocieri de imagini şocante, menite să-l surprindă pe cititor, invazia voită a cotidianului în discursul poetic, o tehnică aproape aleatorie de desfăşurare a motivelor etc. Poetul însuşi a ţinut să sublinieze că, între aceste experienţe incipiente şi cele propriu-zis dadaiste, nu există o ruptură, dimpotrivă, o continuitate şi o întrepătrundere ce se datoresc unei „necesităţi latente": „Le titre *Poèmes d'avant-dada* laisserait supposser une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, dûe à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance simili-mystique pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand-même, liées au plus haut degré, à une nécésité latente". (Tristan Tzara, *Primele poeme,* Cartea Românească, 1971).

Titlurile alese mărturisesc ele însele o primă detaşare ironică de lirismul de tip elegiac şi solemn, prin subiectivitatea şocantă şi „culoarea" parodică (*Insomnie, Duminecă, Tristeţe casnică, Poemă mondenă,Îndoieli, De-ai fi fost croitoreasă, Se spânzură un om* etc.). Ele trimit cu premeditare la acele „lucruri mărunte de prost gust", cum ar spune un poet italian (Guido Gozzano), pentru a ironiza în subtext o parte din poezia epigonică

Scanned with OKEN Scanner

eminesciană sau, în general, pe aceea de inspiraţie bucolic-metafizică ce începe să apară la noi. Temele sunt , cum arată G. Călinescu, de tradiţie simbolistă: „în poeziile române ale lui Tristan Tzara, scrise între 1912 şi 1913, temele sunt simboliste (provincie, duminici, spitaluri) cu sentimentalismul şi voluptatea de mirosuri puternice şi de viaţă rurală. Presimţirea dadaismului e în aceea că, ocolind raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate surprinzând conştiinţa" *(Istoria literaturii...)*.

Se poate spune că, pornind de la teme simboliste ca pretext polemic, poetul şi-a eliberat apoi discursul de constrângerile acestor forme, dând naştere unei practici care pune premisele unei critici implicite, de nuanţă dadaistă, a limbajului şi a *modulelor* sale *expresive*. Semnificativ este, apoi, faptul că, deşi promotor al unei faimoase grupări internaţionale, Tristan Tzara este unul dintre acei poeţi care ţin la individualitatea lor, dincolo de orice grupare. Merită amintit răspunsul său la invitaţia lui Breton pentru a participa la primul Congres suprarealist, răspuns formulat în termenii cei mai cordiali, dar nelăsând loc nici unui dubiu în privinţa apărării propriei personalităţi: „Croyez, cher ami, qu'il ne s'agit pas d'un acte d'ordre personnel, ni contre vous ni contre les autres membres du comité, et que j'ai su apprécier votre désir de donner satisfaction à toutes les tendences, ainsi que l'attention que vous m'avez témoignée. Moi je considère que le marasme actuel, résulté du mélange des tendences, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités est plus dangereux que la réaction".

Ceea ce Urmuz realizează în proză, Tzara pune în practică în domeniul poeziei, rupând convenţiile anterioare în avantajul semnificantului care este astfel eliberat, lăsându-l să se manifeste în subiectivitatea poemului. Se poate observa cu uşurinţă că, în poeziile amintite, Tristan Tzara nu rupe total cu imaginile liricii tradiţionale, ci dimpotrivă, dialoghează cu ele, polemizează cu nonşalanţă, le problematizează şi le contrazice, păstrându-le totuşi active în subtext. Poetul, cum e şi firesc, nu poate face abstracţie totală de toposurile şi imaginile acreditate în memoria sa culturală şi care apar fie ca simple citate uşor de recunoscut de către un cititor avizat, fie că sunt negate în semnificatul lor anterior şi transformate în toposuri goale de semnificat, pe post de semnificanţi liberi.

Scanned with OKEN Scanner

Oricine va recunoaşte, de pildă, cu uşurinţă această apelare celebră, prezentă în poezia *Vacanţă în provincie:* „Trece pe stradă domnul în negru cu fetiţa / Bucuria cerşetorilor la înserare", care trimite, fie că vrem sau nu, la un personaj din *Mizerabilii* lui Hugo, la imaginea lui Jean Valjean cu Cosette de mână, care, desprinsă din context, face carieră pe cont propriu şi apare aici în mod cu totul neaşteptat, fără nici o legătură cu trăirile exprimate în poezia respectivă. O primă trăsătură „dadaistă" ar fi deci tocmai desprinderea *toposurilor* din sistemul structurilor tradiţionale, prin dislocarea de pe suportul semnificatului lor anterior şi izolarea sau amorsarea lor într-un *colaj* întâmplător. În aceeaşi poezie *(Vacanţă în provincie)* sunt „citate" şi alte „locuri comune" uşor de recunoscut: „Spune-mi, servitoare bătrână, ce *era odată ca niciodată,* / Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia *când o să cânte cucul"* (*s.n.*) – o formulă de basm şi o credinţă populară (în cântecul premonitoriu al cucului), asociate într-o nouă ambiguitate semantică şi contrazicând orizontul de aşteptare al cititorului format într-o anumită ambianţă culturală ce este acum negată în datele şi în logica ei.

Privită cu atenţie, poezia acestei perioade a lui Tzara reprezintă o acută desacralizare şi demistificare termen cu termen a unei serii întregi de elemente aparţinând poeticii tradiţionale, fie ele de provenienţă biblică, bucolică, romantică, simbolistă etc. Iată o demistificare a „rugii de vecernie" („temă" prezentă şi în poezia lui Arghezi, cu acelaşi sens întors): „Stoarce, Dumnezeu, lămâia lunii / Să se facă simplitatea cerului / Trimite-ne anunţarea minunii / Ca pasărea de cârpă a luminii / Pentru bucuria sufletului". *(Insomnie)*

Ruga vesperală devine aici rugă către *zori,* iar simbolurile religioase acreditate pentru o astfel de împrejurare sunt premeditat răsturnate: „pasărea de cârpă a luminii" trimite, în sens inversat, la porumbelul duhului sfânt din iconografia creştină, ca simbol al luminii spirituale miraculoase. Ideea de *miracol* al luminii celeste este schimbată în *simplitate* voită: „Stoarce lămâia lunii... să se facă simplitatea cerului". *Ruga în genunchi* e comparată, prozaic, cu „mulsul vacilor", zborul îngerilor este „înot", deci mişcare pe orizontală, într-un element material, ceea ce îi apropie de condiţia umană. Poezia este o negare (implicită însă, nu explicită) a discursului religios tradiţional. *Insomnia* religioasă din primele

Scanned with OKEN Scanner

strofe (care trimite la ideea de izolare şi meditaţie monahală) se limpezeşte în următoarele, unde poetul vorbeşte clar de „insomnia" voluntară lângă trupul adormit al iubitei: „Aşa ţi-am apărat mierea cărnii de ţânţari / Şi grădinar cu stropitoarea de răcoare eram. Te doream cu întristări de marinar / Am chemat / Luna capul de păpuşă spart" etc., unde o altă temă, tot aşa de „sacră" a poeziei („iubita adormită") este demistificată şi ea fără eufemisme. Decorul romantic al iubitei este ridiculizat şi transformat la modul grotesc: „luna capul de păpuşă spart", „ferestrele deschise ale unui spital", „personaje lustruite de porţelan", „Hamleţi tremurând pentru un scârţâit de poartă", „rufele atârnate de o frânghie" etc., toate acestea alcătuind o ambianţă teatrală şi artificială înjghebată parcă din piesele unei lumi „suprareale", ca acelea din pictura metafizică a lui De Chirico. Hamlet, personajul acut problematizant din teatrul shakespearian devine, la plural (deci transformat în substantiv comun) „Hamleţi tremurând". Aluzia la acest personaj livresc, ca şi la amintitele „personaje lustruite de porţelan" este pentru noi un clar indiciu că ireverenţa poetului este îndreptată mai ales asupra imaginilor prăfuite ale iubirii aflate în arsenalul literaturii de prestigiu. Iubita este „pâine", „lapte",. „miere", dar coborâte din tradiţia sacră în cea profană şi prozaică („ţi-am apărat mierea cărnii de ţânţari"; „eram cerşetor, tu pâine caldă"; „strachina cu lapte în răsărit"). Profanarea elementelor sacre ale poeziei înseamnă implicit şi păstrarea lor simultan cu ruperea din context, rechemarea întregii lor istorii semantice care este obligată să abdice ad-hoc şi să împrumute alte contexte, neaşteptate. Cuvântul este obligat încă de pe acum, din prima fază a lirismului tzarian, să-şi renege semiosa codificată de tradiţie, să se lepede de ea spontan şi să accepte presiuni semnice neaşteptate. Comparaţiile sunt făcute într-o logică prozaică, bufonă, fără efecte estetice în tradiţia temei: „Ţi-e legat părul ca la căţei" sau: „ţi-e trupul întins ca pielea de mănuşă". Respectivele comparaţii sunt logice, chiar foarte „realiste", dar nu sunt, cum spuneam, în tradiţia „temei" (aici chipul iubitei), care ar cere cu totul alte analogii şi asociaţii sintagmatice. Chiar şi această nouă logică (a *prozaizării* voite a temei) nu este păstrată, ci este ruptă de la un vers la altul; se sare de la un semnificant la altul, fără scrupule de coerenţă, orice semnificant fiind *liber* să apară în poezie la simplul *apel* spontan al asociaţiei non-analogice:

Scanned with OKEN Scanner

„Dormi lângă mine ca un strat de flori / Eşti tăcerea dunelor submarine / Visează întâlniri ascunse cu scafandri / Mări pătrunse de balene pentru iubire / Şi peştişori mărunţi circulând în formă de scrisori".

Sub tirul atâtor semnificanţi întâmplători („Strat de flori", „dune submarine" etc.) semnificatul (iubita) se pulverizează, lăsând locul unor imagini fortuite cu drept egal de subzistenţă. Ironizarea întregului *repertoriu* de teme poetice este făcută cu minuţioasă metodă; din clişeele „sfinte" pentru o anumită contextualitate culturală se reţin doar elementele recurente, deplasându-se accentul în mod radical în ceea ce priveşte unghiul de receptare. Peisajul poetic este altfel prizat. Optica citadină transformă convenţiile propuse de poetica bucolică de tip tradiţionalist: o dezagregare a imaginii paradiziace se resimte mai ales la nivelul sensibilităţii lexicale. O zi „la ţară" nu mai are nimic idilic şi reconfortant ca recuzită de mişcare, ci totul devine brusc scandalos, gesturile poetice „scandalizează" stimulii vizuali şi auditivi în direcţia comportamentului avangardist: „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele, / Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie / O să facem baie lângă roata morii / Să ne întindem la soare fără sfială / Şi-or să ne fure hainele şi-o să ne latre câinele..."

Atitudinea poetului faţă de obiectul (consacrat idilic) al poeziei s-a schimbat; este vorba acum de o atitudine „realistă", „fără sfială" ce „priveşte" direct, fără lentile convenţionale, în peisajul rural şi vede firesc „servitorii ce stau de vorbă în pragul grajdului", ca şi faptul că „au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor". De la această perspectivă demistificatoare până la aceea din *Georgicele* unui tânăr poet ca Mircea Cărtărescu, de exemplu, distanţa de *situare* nu este decât o chestiune de nuanţă. Ironia va fi înlocuită de umor: „aşezat la bodegă în faţa / televizorului ţăranul de câmp / zice că Kempes e cel mai bun fotbalist din lume". Citatul de mai sus demonstrează că după avangardişti priza la real s-a schimbat şi nu se mai poate scrie poezie „rurală" sau „citadină" aşa cum se scria înainte de reforma lor.

Am insistat asupra câtorva elemente concrete ale textului pentru a arăta cum Tzara *contribuie substanţial, încă din primele poezii, la dinamitarea progresivă a convenţiilor literare,* iar meritul său iese şi mai mult în evidenţă dacă vom ţine cont că reformele altor poeţi, încă mai radicale, se înscriu

Scanned with OKEN Scanner

după şi nu înaintea sa. De la „îndrăznelile" semnalate mai sus şi până la eliberarea totală a semnificantului în faza dadaistă nu mai e decât un pas. Semnificantul este în esenţă vid – aceasta este descoperirea pe care o favorizează şi apoi o împinge până la ultimele consecinţe experienţa dadaistă. Însuşi cuvântul DADA care a dat numele faimoasei mişcări, arată Tzara, „nu înseamnă nimic": „Dacă cineva găseşte că e inutil, dacă cineva nu vrea să-şi piardă vremea cu un cuvânt care nu înseamnă nimic... (...) Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfinte: DADA. Cubul şi mama, într-un anumit ţinut din Italia, primesc numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmaţie în ruseşte şi în româneşte DADA. Ziariştii atotştiutori văd în toate astea o artă pentru copii, alţi sfinţi isuşi se numesc copii ai luminii, reîntoarcerea la un primitivism uscat şi zgomotos, zgomotos şi monoton. Nu este cu putinţă să construieşti sensibilitatea pe un cuvânt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecţiune, stagnantă idee a unei mlaştini aurite, relativ produs uman." (Tr. Tzara, *Sept manifestes Dada,* Paris, 1924).

Cum cuvântul nu are o etimologie unică şi deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să se refere către real. Fiind în esenţă un semn *vid,* el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exhibat, asociat la întâmplare şi abia din hazardul asociaţiilor şi combinaţiilor, el poate ieşi îmbogăţit pe neaşteptate. Orice etimologie doctă aplicată la cuvânt este rezultatul unui sistem, al unei construcţii umane, deci în esenţă artificiale. Polisemia cuvântului în mulţimea limbilor naturale în care îl găsim grupează sensuri care nu au nimic în comun. Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puţin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilităţii imediate, şi tocmai de aici rezultă *maxima libertate a subiectului creator ca şi a materialului lingvistic.* De aici vor rezulta imperativele unei estetici noi, şi anume: „spontaneitatea dadaistă", „dezgustul" dadaist, întâlnirea contrariilor, dezordinea, distrugerea, carambolul etc. Până la această radicală ruptură a tuturor convenţiilor, ruptură care e posibilă numai într-un manifest teoretic, nu şi în practica poetică, Tristan Tzara sugerează doar drumul nou întrevăzut pentru poezie, efectuând încă din primele poeme un act de scriitură care este, totodată, şi o lectură nouă a vechilor toposuri poetice.

Scanned with OKEN Scanner

5. Modernism, avangardism, experimentalism

Deşi spiritul avangardist românesc a impulsionat avangardismul internaţional, aproape în toate domeniile artei (Brâncuşi în sculptură, Tristan Tzara în poezie, Victor Brauner în pictură, Eugen Ionescu în teatru), avangarda literară românească, după cum s-a văzut, nu e un curent omogen care să se manifeste într-o singură direcţie (fie ea futuristă, dadaistă, constructivistă, suprarealistă etc.), ci un amalgam de curente, sintetizate bine în formula *integralismului*, formulă perfect inventată spre a-i ilustra esenţa. De aceea influenţele externe (Marinetti, Breton) sunt mereu substituite cu modele autohtone (Urmuz, Brâncuşi, Arghezi, Barbu) într-o dialectică tipică pentru spiritul culturii române care dovedeşte pondere şi echilibru, asimilând şi adaptând tendinţele cele mai disjuncte.

Dacă acceptăm diferenţierea pe care am propus-o între sfera avangardismului şi aceea a experimentalismului, una reprezentând exclusiv negaţia şi ruptura, iar cealaltă descoperirea căilor de instituire a noului la nivelul creaţiei, putem să observăm că majoritatea reprezentanţilor avangardismului românesc sunt preocupaţi mai mult de înnoirea posibilităţilor expresive, înclinând mai degrabă spre experimentalism. Nu altceva au făcut Urmuz şi Tzara, cum am încercat să sugerăm mai înainte. Astfel, se poate afirma că *avangardismul românesc a fost asimilat tendinţelor moderniste şi rolul său, în loc să fie unul preponderent contestatar, inhibitor, a fost mai ales unul recuperator, în spiritul unui sistem cultural sintetizator.* Forţele noului nu se manifestă în mod distructiv şi nihilist, ci colaborează cu tradiţia într-un sistem comunicant de perpetuu echilibru. Poate fi aceasta una din explicaţiile care să justifice imposibilitatea artiştilor extremişti de a găsi aici un teren favorabil lucrării lor.

Cu rare excepţii, toţi poeţii importanţi dintre cele două războaie (Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia) introduc în scriitura lor formele poetice moderne, astfel că avangardiştii români, în loc să polemizeze cu aceştia, îi consideră posibile *modele* (cum este cazul lui Ion Barbu pentru gruparea de la *Contimporanul* şi al lui Arghezi pentru *Integral).* Nu se poate vorbi deci de exclusivism, ci de o *coexistenţă a modalităţilor poetice.* Aşa se şi explică de ce inovaţiile, chiar în sânul avangardei, nu ajungeau niciodată

Scanned with OKEN Scanner

la forme extremiste şi anarhice, apărând ca forme de expresie experimentale firești. *Un spirit modernist tutelar a reglat totdeauna forțele poetice din epoca interbelică, îndreptându-le spre ceea ce era esențial.* Astfel, Lucian Blaga interceptează la timp expresionismul şi după o primă etapă expresionistă în care schimbă radical formele de expresie de tip tradiţionalist, instaurând structura poeziei moderne, trece la un discurs metafizic altoit pe pilaştrii tradiției folclorice; Tudor Arghezi reuşeşte să-şi găsească o formulă proprie – arghezianismul – aptă de a deveni un model pentru integralişti, dar nu înainte de a asimila bine lecția lui Urmuz, pe care de altfel îl descoperă şi-l lansează în presă; Bacovia va transforma unele aspecte ale simbolismului într-un discurs de anticipaţie existențialistă, fiind poetul cu cea mai acută priză la generaţiile tinere, iar Ion Barbu, colaborator la *Contimporanul,* va transgresa poetica modernistă de tip mallarmean în teorie şi practică, intuind *frisonul textualist* mai devreme cu trei decenii şi punând capăt, astfel, unui obsedant complex de inferioritate în ceea ce priveşte sincronizarea expresiei poetice româneşti. Faptul că reala sa contribuţie nu va fi receptată imediat nu este important decât în măsura în care demonstrează că orizontul aşteptării receptorului a fost mereu în urma actului poetic. Situaţia este identică în ceea ce priveşte receptarea şi promovarea avangardismului şi experimentalismului.

E paradoxal că un teoretician vehement al avangardismului, cum a fost **Ion Vinea**, în *Manifestul către tinerime* din 1924, nu renunţă definitiv, în poeziile publicate în volum (e drept, abia în 1964!), nici la rimă (ca procedeu vetust, „academic") şi nici la sistemul metaforizant tradiţional. Vinea, odată trecută furia avangardistă a tinereţii, va vrea să rămână doar poet modernist. Textele tipărite în reviste au însă un aer de noutate şocantă, mai ales când se experimentează, ca în această poezie cvasi-concretistă, intitulată *Eleonora,* apărută ca posibil model la rubrica *Antologie* în revista *unu,* nr. 2, mai, 1928:

„Tu o / Tu / Ah tu Ah tu / TUUUUUUU / Ah-tu Ah TUUUUUUUU / Ah-tu ah – tu ah – tu ah-tu ah / Tu Ah Tu Ah T U U U U / Ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah / ah-ha-ah-ha-ah-haah-ha-ah / ah-Ha ah-Ha ah-Ha ah-Ha A H / a-a- *Ah* T U U U U u u u u / E E L Ee oo noo ra"

Scanned with OKEN Scanner

Desigur că Ion Vinea încearcă să reformeze sintaxa poetică obosită, dar totul e în limitele verosimilului, cum se întâmplă şi în poemele lui Tristan Tzara, publicate în revistele româneşti înainte de plecarea sa la Zürich. Există o anumită distanţare şi detaşare chiar în poeziile scrise la 18 ani, ca indicii clare că poetul experimentează posibilităţi noi de expresie, aventurându-se circumspect, ca în această *Din umbră,* datată de Vinea 1913, unde „liniştea se taie-n plopi şi-n vilele-ascuţite,! / sângele pe ţigle se cojeşte". Metafora se croieşte altfel printr-un impact dur cu realul, dincolo de artificiul convenţiilor simboliste. Dar Vinea scrie la început o poezie decis avangardistă prin introducerea versului liber, violentarea sintaxei poetice, torpilarea lexicului tradiţionalist prin folosirea unor elemente argotice, a oralismelor şi a citatelor în alte limbi. O nouă sensibilitate citadină, nu doar ca pozã simbolistă, impune imagini de un prozaism căutat şi o luare în răspăr a tot ce e perimat. S-a schimbat scriitura, ca şi recuzita retorică; un peisaj structurat stereotip la poeţii anteriori e altfel văzut: „A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie; pântecul ei valea mată şi rotundă, în bruma dealurilor: o femeie goală între perne moi". Aceste notaţii verticale ce fragmentează discursul, eliminând orice convenţie cunoscută în raportul de construire a figurilor retorice, nu se mai sprijină pe tradiţia anterioară, nu au un corespondent în scriitura de dinainte; la fel, articularea limbajului care, într-un context sau altul, se referă la nişte toposuri consacrate deja ca descrieri de natură, de exemplu, capătă alte conotaţii, complet noi faţă de metoda tradiţionalistă de *a pacta cu realul.* Vinea spune abrupt: „Căci gospodăriile cerului s-au închis, sfinţii şi-au lepădat / pe nori nestinse pipele şi s-au culcat cu nevestele / Căci turme biblice şi plictisite urcă, urcă, urcă, pe / cărare şi pocnesc printre bice, hăis-cea şi vorbe murdare" sau: „iată un popă negru călăreşte cu picioarele în / şosea iată depărtarea muge şi s-aşterne pe o cireadă / iată vântul se înhamă cu tălăngi moştenite din tată / în fiu / iată...", ceea ce e cu totul altceva decât peisajul rustic coşbucian, de pildă: „Care cu poveri de muncă / Vin încet şi scârţâind, / Vitele s-aud mugind / Iar flăcăii vin pe luncă / Hăulind". Punând alături cele două texte ce tratează acelaşi „peisaj", dintr-o dată se observă că *scriitura avangardistă s-a pliat către real,* abandonând gesticulaţia romanţioasă de tipologie sămănătoristă. Priza la real este atât de violentă, încât şochează expectativa receptorului care nu sconta o mutaţie aşa de bruscă, şi de aici ezitarea

Scanned with OKEN Scanner

acestuia de a valida esteticește produsul avangardist. (Această ezitare mai continuă încă și astăzi, fiind caracteristică unei critici universitare, în general plină de pudori moștenite și refractară, din aplomb de castă, la orice înnoire lipsită de ștaiful politeții. Aceasta critică așteaptă numai „capodopere" și „poeți mari"). Prozaismul căutat, în tratarea unor convenții răsuflate, va fi preluat mult mai târziu de poeții ultimei promoții ce confirmă filonul avangardist. În *Soliloc,* discursul se transformă într-un monolog sec ce se autoconstruiește pe măsură ce poetul *rememorează* destinul marilor oameni, ironizând discursul ce s-a construit în legătură cu ei; abordarea frustă și autoimplicarea directă („Desigur Vineo...") dau nota „realistă" a scriiturii de orientare avangardistă. Într-un poem ca *Stelele,* prin ricoșeu la toposul consacrat de o tradiție metaforizantă, Vinea schimbă *materia* de referință; tot ceea ce ar fi trebuit să exalte și să tresalte metafizic se împotmolește în concretul prozaic: „Iubita mea cu nervii negri / gura închisă și dură / părul de fier încordat pe creștet / ce vedenii sapi în perne cu fruntea/ ce durere sugrumi crispând mâinile pe sâni / ce filtru îți înecă sufletul?

Sufletul tău e un porumbar în care au intrat corbii, ..."

Modul de a construi imaginile și de a tăia discursul, al acestui Vinea de început, este, fără îndoială, dacă nu total avangardist, în orice caz, de o surprinzătoare modernitate; tot ce era accesoriu, ca figurare convențională, în poezia ce se scria până la el, a dispărut. Vinea scrie și el cu metafore, dar cu altfel de metafore, întrucât s-a schimbat apercepția dintre real și obiectul poeziei: „Tu vezi acum apusul până în fund / unde mărăcinișul roșu / macină miresmele".

Această tăietură nouă a discursului este de o relevanță stilistică nemaiîntâlnită, dacă avem în vedere faptul că acest mod poetic este contemporan cu acela al lui Octavian Goga, de exemplu. Se pare că Vinea experimentează toate modalitățile poetice în funcție de orientarea revistei la care publica: în perspectiva volumului editat atât de târziu, *Ora fântânilor* (1964), aceste încercări sunt niște performanțe rămase oarecum stinghere. „Emmy Henings a scris: «fata pescarului din Batavia», / pe vreme de război simpla veste de la prietenii mei din Svițera, / dată 915, Zürich, cabaret Voltaire". – iată cum receptează, în această „încercare de poem" intitulată *Dicteu*, recuzita dadaistă, încercând să ghicească pulsul poeziei dadaiste în organizarea sub formă de *collage* a materialului. Ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce-l trădează însă este dâra fină a unei sensibilităţi nostalgice care nu reuşeşte să se şteargă, oricâte eforturi face poetul. Intuind tentativa poemului de a-şi căuta forma de expresie în alt limbaj, Vinea schimbă codul limbii române cu codul limbii franceze, anticipând şi aici pe Voronca, Fundoianu, Trost, Paul Păun, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu şi Gellu Naum. Ion Vinea a parcurs şi registrele ironiei, umorului şi sarcasmului, ca modalităţi de exteriorizare şi obiectivare a eului poetic. Statutul insului modern, stresat între atâtea ipostaze posibile, din care poeţii promoţiei '80 vor face un motiv recurent, este deja schiţat, într-o manieră autopersiflantă, în *Adam:* „Călătoresc pe asfalt kilometri întregi / şi zac prin sălile de aşteptare. / Surâd cu zâmbetul de taină al putanelor, / torn reverenţe-n gol ca doamnele de la curte / şi ştiu să bat mătănii ca la Sfântul Munte, la nevoie. / Ştiu mânui condeiul şi ciocanul deopotrivă, / sunt cu spinarea salahor şi Atlas, om-sandviş şi gazetar, telepat şi economist, figurant şi regizor, / poliglot ca un portar de hotel, harap-alb ţopăind pe tălpi, / şi ştiu pe de rost *Capitalul*".

Şarja devine sarcastică în *Reclamă:* „Aici, aici, / unde cumpără Lily Popovici, / sună-ţi anii în valută forte, / pipăie meridianul Bucureşti – Paris", unde surprinde actualitatea notaţiei. Avangardismul ca *stare de spirit,* este un joc ale cărui reguli impun, ca tehnică permanentă, sprinteneala sportivă a schimbărilor, înainte ca noua regulă inventată să fi devenit veche, într-un cuvânt, înainte să se fi uscat cerneala cu care s-a scris ultimul semn. Ion Vinea are clară conştiinţa acestei *deplasări* turmentate a programelor noi, atunci când publică un text cu tentă polemică împotriva lui Marinetti cu a sa teorie („parole in libertà") ca şi în general împotriva tehnicilor „autodidacte" ale avangardiştilor ce reprezintă doar o „révolution du lexique", pe când poetul vrea o „révolution de la sensibilité". Textul acesta intitulat *Vorbe goale* este foarte actual pentru că sintetizează succint poetica avangardistă aleatorie: „Metro, metronom, mecanic, constructiv: nickel, / expres, radium, telefon, T.F.F. cablu, / ascensor, termometru, bitum, calcul / integral, vermout, viteză paşaport, / radiator, arc voltaic, pneumatic, motor, / alcool, turbină etc. / – L'opinion courante est que rien qu'en / employant un vocabulaire de contre / maître d'usine, en guise de parole en / liberté, on devient pour cela poète / moderne... / C'est une révolution de lexique / C'est une conception de garçon – coiffeur autodidacte. / A quand la révolution de la sensibilité, la vraie?" (*Punct,* 1925)

Scanned with OKEN Scanner

Este ilustrativ faptul că G. Călinescu îl include pe **Ilarie Voronca**, în monumentala sa *Istorie*, la capitolul *Tradiţionaliştii,* luând probabil ca punct de plecare în analiză, pentru această situare tipologică, volumul *Restrişti* (1923), absolut nesemnificativ pentru evoluţia personalităţii poetului. *E posibil ca această lipsă de aderenţă să se înscrie în acea tendinţă mai generală a criticii româneşti, de ieri şi de azi, de a eluda componenta avangardistă ca factor activ de avansare culturală.* Eticheta sub care înregistrează Călinescu contribuţia lui Voronca vine însă din neînţelegerea criticului, o neînţelegere funciară a „substanţei" avangardismului; criticul reduce totul la aspectul exterior: „E futurist, dadaist, suprarealist? Toate şi nici una. Lipsa copulaţiei obişnuite între cuvinte, a ortografiei şi arhitectura babilonică a paginii aparţin futurismului. Împerecherea întâmplătoare a imaginilor (scoaterea din pălărie) este a dadaismului. Iar pretenţia de ocultism aparţine suprarealismului. Dar nici ortografia nu-i aşa de total absentă ca să vorbim de futurism, nici asociaţia reprezentărilor nu e lipsită de oarecare gând şi nici gândul nu-i aşa de inefabil ca să ne aflăm în faţa unui hermetism, profesat la noi cu consecvenţă numai de Ion Barbu." *E de observat că G. Călinescu ia la propriu doar fronda nesemnificativă, gesturile zgomotoase ce au însoţit o mişcare literară cu resorturi mult mai profunde, ce ţinteau să schimbe nu doar „ortografia" discursului poetic, ci chiar discursul însuşi* în datele lui fundamentale (semnificatul şi semnificantul). Pentru el „poezia lui Ilarie Voronca este un impresionism ordonat în punctul iniţial, dar sfârâmat cu voinţă prin procedee tipografice şi metaforism exagerat până la deplina, uneori, anulare a oricărui sens şi a oricărei emoţii". Criticul va cădea în greşeala de a aplica poeziei o logică ce aparţine comunicării neliterare, mirându-se de modul inedit al producerii imaginii. În acelaşi mod cu Maiorescu care exclama ironic: „Închipuiţi-vă o buză pe care joacă coruri de nimfe!", criteriile lui Călinescu n-au evoluat prea mult faţă de preceptele maioresciene din moment ce criticul face asemenea consideraţii: „Ilarie Voronca duce abuzul de metaforism până la compararea unei imagini cu altă imagine sau până la caricaturizarea universului. Fiindcă gingiile sunt albe şi dimineaţa scoate stelele, nu se poate spune fără ridicul *gingiile zăpezii* şi *dimineaţa-cleşte,* şi nici *oglinzile sparte în buzunarul unui amurg* sau *gâfâitul de trudă al legumei,* fiindcă aceste expresii trivializează lumea fizică, antropomorfizând-o". Chiar o „trivializează"? Aici credem că i se poate aplica, fără ezitare, un complement pe care el i l-a aplicat lui

Scanned with OKEN Scanner

Maiorescu: „Ce gândire plată! Pe acest principiu al conformităţii cu realitatea, în baza legilor fizice, nici o poezie nu mai e posibilă". *Optica esteticii călinesciene, care se opreşte la croceanism,* nu admite evoluţia conceptului de poezie dincolo de „sens şi emoţie", luând încă în consideraţie „falsa absconsitate" şi alarmându-se de antropomorfizarea imaginii poetice. Dar punctul de vedere metafizic crocean a fost depăşit şi formaţia călinesciană, fixată la acest nivel, nu mai corespunde concepţiei moderne şi actuale despre poezie ca act semiotic şi semiozic.

Ilarie Voronca reprezintă o personalitate originală şi complexă în cadrul primei avangarde; el, cu toate sinuozităţile manifestărilor sale, exemplifică, perfect, fie aspectul tipic avangardist, fie pe acela experimentalist, în accepţia pe care i-am dat-o mai înainte. Prin fervoarea lansării de programe şi reviste, Voronca este promotorul principal al manifestărilor avangardiste de la *75 HP,* unde inventează împreună cu Victor Brauner „pictopoezia"; de la *Punct,* unde inventează termenul „sintetism" şi, mai ales, de la *Integral,* unde polemizează cu toate „ismele", trasând direcţia „integralistă" în acord cu o orientare modernistă sintetizatoare. După Urmuz, Tristan Tzara şi Ion Vinea, ca factori reformatori incipienţi, Ilarie Voronca *schimbă în mod esenţial modul de a gândi şi a face poezia,* schimbare definitivă ce deschide o breşă istorică în sistemul codificant al poeziei române; aşa se şi explică şarja polemică şi chiar pamfletară ce i-o aplică G. Călinescu. Marele critic simte dincotro vine pericolul real pentru o anumită mentalitate conservatoristă, *instituţionalizată,* pe care el însuşi o reprezintă şi atunci îşi ia măsurile de rigoare, persiflând şi bagatelizând germenii noului. În orice caz, se poate spune că *acţiunea* sa, premeditat negatoare, a avut efectul scontat, cel puţin până în momentul de faţă.

Reforma poetică, introdusă de Ilarie Voronca, trebuie apreciată în strânsă legătură cu concepţia sa despre statutul *semnului lingvistic* în poezie, concepţie articulată mult mai actual decât se poate bănui la prima vedere; teoreticianul unei „gramatici" a poeziei, altfel decât aceea maioresciană, îndrăzneşte să afirme că: „Substanţa poeziei noi a rămas aceeaşi. Observarea ei e însă cu totul alta: ştiinţifică, nu ca precizie, ci ca sistem: organică *obiectivă*". Poezia a devenit un „idiolect" autarhic, cu un sistem autonom de „referinţe" ce scapă „canonizărilor" subiective ale criticului crocean, tocmai datorită acestei *obiectivităţi sistematice.* În momentul în care ea începe să se refere la sine, devenind autoreferenţială, nu se mai lasă

Scanned with OKEN Scanner

cercetată decât după legile şi regulile pe care şi le stabileşte singură, independentă de metodele critice. Numai astfel „cuvântul în literatură, ca şi culoarea sau linia în pictură, are un *rost abstract,* mai presus de înţelesul gramatical sau logic. Există o *chimie a cuvintelor* cu interesante rezultate ale acţiunilor dintre ele. *Verbul, întrebuinţat pur,* asemeni materialelor din construcţiile plastice, capătă o semnificaţie neînregistrată de dicţionar" (*s.n.*). Călinescu trage de aici concluzia că poetul teoretizează absenţa unui „sens liric", ceea ce nu-i tocmai exact, întrucât funcţiunea poetică a limbii nu se reduce la „sens", sau la acel „sens" imediat deductibil. „Cuvântul trăieşte indiferent de sens – spune Voronca –, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin, înaintea formelor îmbrăcate în comerţ". Este clar că aici Voronca se referă la o necesară delimitare în separarea „materialului" lingvistic, învestit cu funcţie poetică, de funcţia lui de comunicare obişnuită („comercializarea"), de mesajul semantic cel mai la îndemână. Se ştie că, inclus într-un text poetic, „cuvântul" („materialul" poeziei) dă naştere la un sistem special de relaţii intertextuale şi semantice, al cărui mesaj este poezia însăşi. În poezie tot „materialul" „semnifică", de aceea „artistul adevărat creează *direct,* fără *simbol,* în pământ lemn sau verb, organisme vii" iar *„cuvintele obţin astfel propriul lor sens,* boxând sau îmbrăţişându-se între ele". (*s.n.*) Numai astfel procesul textualizării transformă o grămadă de semnificaţi şi semnificanţi (semnele literare) într-un sistem coerent ce poate fi decodat apoi în semnificaţia lui globală care nu depinde de cutare sau cutare „sens" dat cuvintelor, luate separat. În cadrul textului poetic, „sensurile parţiale se metamorfozează într-un hipersemantism instituit de autonomia limbajului poetic.

Sensul noţional sau sensul curent, ba chiar şi istoria cuvântului – numită aici „anecdota cuvintelor", sunt aruncate peste bord, iar cuvântul este provocat nu să „reprezinte", ca în estetica clasică, ci *să* se *auto*reprezinte ca *material autarhic.* Dacă Maiorescu făcea apel la etimologia cuvintelor pentru a demonstra că la origine ele deşteptau imagini mult mai sensibile decât astăzi (vezi discuţia în legătură cu cuvântul „eminent"), deci era interesat de *diacronia* acestora, Voronca se referă la *sincronia* cuvintelor, pentru a arăta că, în limbi diferite, cuvintele ce exprimă aceeaşi noţiune nu sunt niciodată echivalente: „Aceleaşi noţiuni în diferite limbi se schimbă mereu. Pentru mulţi *drum, chemin, weg, cammino* înseamnă acelaşi lucru. Inexact. *Chemin* e cu totul altceva decât *drum* sau

Scanned with OKEN Scanner

cammino, pentru că şi drumul de la noi e cu totul altfel decât drumul din Italia, şi acesta altfel decât cel din Franţa". Ceea ce Voronca respinge ca fiind „comercializarea cuvintelor" ar fi învestirea lor cu acelaşi sens, adică atribuirea aceleiaşi valori, după binecunoscuta formulă „cuvintele sunt ca banii" a lui Simion Ştefan. Nici un semnificant nu este egal cu altul, fiecare se bucură de o existenţă proprie şi deci toate vor avea aceleaşi drepturi de existenţă, privite în condiţia lor „materială". Pentru Maiorescu, cuvintele nu aveau acelaşi statut, de unde necesitatea subliniată de critic de a se folosi, în poezie, artificii bine determinate pentru „plasticizarea" lor. Pentru Voronca se înţelege că orice cuvânt este în esenţă plastic, din moment ce el este un „material". Poetul avangardist nu va mai fi interesat nici de sensul *denotativ,* nici de cel *conotativ* al cuvântului, ci de ieşirea totală a creatorului din cadrele înguste ale „gramaticii" şi acreditarea aşaziselor „greşeli de gramatică": „Creatorul nou a sfărâmat deci şi regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut şi o construcţie nouă. Şi cât de admirabile imagini rezultă uneori dintr-o greşeală gramaticală". Cuvântul împrospătat, luat singur, în afara sintaxei şi a dicţionarului, se înţelege de aici, va trebui să recheme nu un sens, ci doar o „sensibilitate", cum se exprimă Voronca; adică va fi un „cuvânt-senzaţie", dacă se poate spune astfel, având prospeţimea materialului sonor ancorat în imediat: „Fiecare cuvânt în sine înseamnă, mai preţios decât înţelesul lui, *sensibilitatea* şi *sonoritatea* epocei. De aceea spuneam că sunt intraductibile cuvintele şi de aceea o poezie în care versul întâi ar fi: *fumatul e interzis* şi al doilea *rauchen verboten,* nu înseamnă o repetire, ci două versuri perfect distincte" (*s.n.*). Intraductibilitatea cuvintelor înseamnă în esenţă absenţa sensului; prin urmare, poezia nu va fi alcătuită din sensuri, ci din cuvinte, din materialul brut al acestora, proaspăt ca piatra, lemnul, metalul.

Dacă ar fi să parafrazăm celebra formulare a lui Barthes „le plaisir du texte", am putea spune că, la avangardişti, arta ca atare îşi devine propriul principiu de „plăcere". Prin faptul de a fi fost folosită, în trecut, exclusiv ca „instrument de plăcere" pentru altul, în speţă pentru cititor sau spectator, ea devine acum, în mod premeditat propriul său izvor de plăcere – de aici sadismul, masochismul, perversiunea textului de avangardă, care îl ia în derâdere pe receptor şi se întoarce, în formă de bumerang al plăcerii, la emitentul său. Când nu este astfel, ea devine extrem de serioasă, atrăgând atenţia, ca un semnal de alarmă exasperat, înspre rosturile adevărate, situate în afara plăcerii, ale procesului semnificant.

Scanned with OKEN Scanner

Chestiunea gravă care se pune acum nu este aceea a emoţiei, ci a resorturilor adânci ale *actului de a scrie.* Artistul avangardist nu mai exprimă ceva exterior sieşi, ci *se exprimă;* el caută să depisteze mecanismul cel mai intim prin care se face trecerea sa în cuvintele devoratoare. *Scriitura nu mai poate fi „plăcere", ci încercare tragică mereu reluată de exprimare a realului care se află dincolo de sistemul convenţiilor acceptate până în prezent de literatură.* Din teama de a nu crea alte convenţii, Voronca experimentează, în poezia sa, ca un Ulisse joycean naufragiat în oceanul lingvistic. În acest sens, atitudinea faţă de conţinutul ca şi faţă de formele de expresie ale discursului poetic, s-a schimbat definitiv. De la simbolismul aparent din *Restrişti* se traversează o fază dadaistă în perioada colaborării la *75 HP, Punct, Integral* ca să se ajungă la depăşirea avangardismului într-o formulă elevat experimentală; limbajul s-a purificat de proza-isme şocante, sintaxa a renunţat la ruptura programatică, fluxul poemului derulându-se în parametrii admişi de autofigurarea firească a textului. Modul citadin de sensibilizare a realului implică o *de-nudare,* a simbolurilor prin descojirea de „dantelurile" ornante, impuse de retorica anterioară, tinzându-se la „obiectivarea" organică a limbajului poetic *Construcţia imaginii, lucrul ce l-a şocat cel mai mult pe Călinescu, care vorbea de „un cifru de concrete", ancorează discursul într-o zonă a „deşeurilor" lingvistice în sens lacanian, resuscitate ca să menţină trează memoria ereditară a receptorului, obligat să facă un efort abstract de înglobare estetică a elementelor noi, oferite cu brutalitate premeditată.*

Desigur că, aşa cum bine observa G. Călinescu, e greu să decelăm punctele de convergenţă ale unui poet ca **B. Fundoianu** cu avangardismul propriu-zis. Incluzându-l şi pe acesta la „tradiţionalişti", criticul face o observaţie fundamentală („În realitate tradiţionalismul reprezintă o formă de modernism") fără a explica însă prea clar această afirmaţie. Fundoianu scrie o poezie originală, schiţând nişte „privelişti" imaginare, aparent bucolice, dar caligrafiind în realitate diagrama interioară a unor câmpuri tensionale, specifice sensibilităţii expresioniste; expresionismul, ca stare de spirit ce depăşeşte avangarda istorică, a amplificat parametrii *vizionari* ai apercepţiei poetice, transgresând realul într-o topografie explozivă. Când făcea observaţia citată mai sus, Călinescu explica, în mod just, diferenţa dintre Fundoianu şi „poezia veche": „Nu numai că poezia veche nu cultiva în bucolica ei vacile şi provincia, dar ea privea câmpul

Scanned with OKEN Scanner

prin conceptul de natură, percepându-l prin tablouri". Între „tabloul de natură" al lui Coşbuc, să zicem, şi „viziunea" lui Fundoianu există o diferenţă fundamentală de *sensibilitate poetică:* unul *descrie* natura, iar altul o *interpretează;* unul *locuieşte* această natură (pentru el „reală"), iar celălalt îşi *inventează* una imaginară. În „Câteva cuvinte pădureţe", preambulul „teoretic" la *Privelişti,* Fundoianu susţine că „nimic din ceea ce constituie *materia primă* (*s.a.*) a acestui lirism, nu mai exista în realitate. Poetul privea curgând de după geamuri armatele cenuşii şi tobele bătând a moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventa* (*s.a.*), astăzi privelişti de arătură, mâine exaltarea mistică a morţii în pâne. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că *descripţia lui nu avea un model real* (*s.n.*), ci năştea din negura minţii, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanţe, de sârmă ghimpată, de tancuri. *Natura în poemele lui apărea ridicată la o potenţă mai mare ca imaginea ei normală...".* Natura bucolică din pastelul lui Coşbuc este croită exterior după un model clasicizant, pe când la Fundoianu „peisajul" *se interiorizează* acut, căci târgul său, „cuprins de spaimă, muge" la modul expresionist. Călinescu va cataloga pornind de la temele şi imaginile „exterioare" ale acestei poezii, care intră toate în rama „repertoriului" tradiţionalist: *cirezi de boi, dovleci, fân, vaci, gard, hambare, talangă, greblă, balegă,plug, trifoi, bolovani, lut, baltă, copite, tărâţe, ţărână, vechil, grâne, cramă, podgorie, pândar, muge, zaplaz* etc. Faptul că Fundoianu folosea acest repertoriu de coloratură tradiţionalistă într-o *formulă personală* nu contează pentru Călinescu; este cunoscut că, în general, criticul se ocupă, în *Istoria* sa, mai mult de *conţinutul poeziei decât de formele de expresie ale acesteia.* Ori, dacă s-a schimbat atitudinea faţă de obiectul poeziei, înseamnă că se schimbă şi structura poetică. Dar poezia nu poate renunţa dintr-o dată la anumite tipare prozodice, teme şi motive, chiar dacă obiectivul ei s-a schimbat, întrucât acestea s-au fixat în nişte toposuri care nu se transformă atât de brusc. De aceea, deloc curios, la Fundoianu ca şi la Voronca vom întâlni, tratate altfel, elemente reperabile într-un *corpus tradiţionalist* de teme, motive şi imagini, dar în nici un caz nu mai poate fi vorba de o poezie tradiţionalistă.

Cu **Stephan Roll** (Gheorghe Dinu) se poate spune că discursul poetic devine cu adevărat o practică semnificantă; poetul operează conştient în sensul teoretizărilor lui Voronca asupra *materialului verbal,* fără a

Scanned with OKEN Scanner

se interesa de aspectul comunicativ al limbajului. Se caută acele „reziduuri" lingvistice care nu au fost codificate încă într-un sistem simbolizant, acele zone incodificabile ale limbii unde „realul", luat în sens lacanian, se manifestă ca „diferenţă" dinamică, ca productivitate poetică maximă.

Mizând pe procedeul *contiguităţii semantice,* Roll asociază imprevizibil chiar dacă verbele nu se sudează în imagini, ci doar îşi freacă între ele suprafeţele scrâşnind sau rămân aparent indiferente, lăsând să se întrevadă falii mari, de netrecut, precum aisbergurile pe trei sferturi ascunse: „Elastici constructivi / plămânii oraşelor / vertebre de bronz / muşchi schije de platină".

Faptul că semne lingvistice opuse se întâlnesc în acelaşi poem ţine de constrângerea discursului care, odată declanşat, le sileşte să coexiste, presându-le fără milă într-un cadru de fier. „Poeticul" este dinamitat în însăşi axioma sa şi înlocuit cu reacţia de laborator, rece, ştiinţifică, textualistă. Toată recuzita anterioară este „tradusă" (observaţia aparţine lui Ion Pop) în sintagmele noii epoci tehnicizante până la incomunicabilitate. Fiecare cuvânt sau expresie este la Stephan Roll o insultă la adresa altui cuvânt presupus în subtext. Nu e numai o simplă *traducere* inofensivă a termenilor poetici în termeni prozaici sau ştiinţifici, ci o operaţie menită să discrediteze cuvântul chiar în nucleul său, expunându-l cu reversul, care este inform, dizgraţios: motivul *ochiului-astru* din poezia romantică devine acum „capitol de astronomie ochiului tău", iar o invocaţie de tipul „hai în codrul cu verdeaţă" ajunge „bitte iubirea mea 900 de metri peste nivelul mării", sintagme ce conduc la Cărtărescu. Cauzele şi efectele se înlănţuie invers: nu nările absorb mirosul florilor, ci „degetele florilor despletesc în miresme fundele nărilor"; nuferii nu se văd datorită luminii, ci lumina există datorită generozităţii nuferilor: „pentru mila luminii nuferii întind pomana buzelor". Nota de originalitate a poeziei lui Stephan Roll pare să stea chiar în această cauzalitate întoarsă a efectelor poetice, care educă astfel sensibilitatea modernă. Un fel de lumină izvorâtă dintr-un proiector straniu dă uneori naştere unor asociaţii poetice uimitoare, ca acestea: „Trecuţi prin umbre musafirii se destramă uşile se topesc în plus / şi pianul uitat râde ca hârcile la ferestre / ca urechile crinului se caţără rochia rândunicii / s-asculte pe cavouri pendula morţilor / când sinucisele mirese trec cu lanterne prin heliotropi".

Scanned with OKEN Scanner

Să se observe cu atenţie logica surprinzătoare a metaforei din ultimul vers, care poate constitui eşantionul cel mai reprezentativ al acestui poet; nu florile de heliotropi seamănă cu nişte mirese sinucise (ceea ce ar fi deja o metaforă nouă), ci „miresele sinucise trec cu lanterne prin heliotropi", sau, dacă vrem, semnificatul înlocuieşte cu bună ştiinţă, ba chiar cu brutalitate semnificantul, cerându-şi el însuşi dreptul la existenţă metaforică, fără medierea expresiei figurate. Cuvântul figurat este repudiat, blamat, sau, acolo unde subzistă în text, capătă o valoare subalternă. Cei doi termeni presupuşi ai oricărei metafore (termenul comparat şi cel cu care se compară, sau acel cuplu „teneur-vehicle") tind să se traverseze reciproc, dând o nouă ambiguitate a discursului, un fel de conglomerat de sens. Metafora lui Roll apare astfel întoarsă pe dos ca o mănuşă. Astfel de *metafore în raccourci* apar la tot pasul, mai ales în *Poeme în aer liber:* „frumuseţe desculţă sandala drumului", „poteca ochiului", „un pom prin smerenia frunzelor deschide în sevă porţile fructelor rotunde" etc.; normal, sandala merge pe drum, iar ochiul scrutează poteca – nu drumul are sandale şi ochiul potecă; se poate spune că avem de a face mai degrabă cu nişte *raporturi metonimice instaurate inversat,* ceea ce dă o sugestie inedită asupra realităţii. E o poezie de *deviciere* voită a limbajului silit să vorbească într-o logică inversată, aleatorie, aproape în genul incoerenţei date de starea de ebrietate (exagerând, desigur, pentru a ne face o idee clară despre originalitatea acestei poezii). În orice caz, realitatea, ea, apare doar ca un apanaj al simţurilor, ca un fel de defecţiune sublimă a acestora. *În aer Liber,* adică într-un spaţiu lingvistic neconstrâns de legea gravitaţiei sensurilor, metafora se răstoarnă, ca şi cum şi-ar avea centrul de greutate în cap: „împuşcat în piept aerul îţi sângeră pe gură"; „Şi trec peste bălţi roţile păsărilor, şi trec / aceste trăsuri cu pene din care scoboară fata aerului". Simptomatic, dintr-o astfel de poezie lipseşte sentimentul, poezia fiind pastel pur, redus la colajul senzaţiilor percepute răsturnat. Dar sentimentul este o realitate psihologică, pe când poezia e un fapt de limbaj; un limbaj ce se scrutează pe sine ca posibilitate de expresie nouă.

Prin **Mihail Cosma** (Claude SERNET), care a fost corespondentul literar al revistei *Integral* la Pavia, cunoscându-l şi fiind bun prieten cu Marinetti, poetica cuvintelor în libertate capătă o variantă insolită ilustrând nuditatea obiectuală a limbajului: „în amurg sau plus clipe se

Scanned with OKEN Scanner

deschid dreptunghi / fereşti identic râsul coupe-papier cu figuri şi flori ca dinţi / când ori se întorc şi gratuit urcând cum turişti în munţi / căci trei tramvaie galbene asemeni un şcolar leneş / o temă cu greşeli", explorat în sine, dincolo de orice intenţionalitate estetică.

În faza avangardistă a creaţiei sale, **Geo Bogza** îndreaptă discursul poetic spre *reportajul nud,* consemnând sec materia faptului divers într-un mod cât se poate de frust; el sparge cu toporul limbajul convenţional, supunându-l la crude violentări şi această *agresivitate lingvistică* îl individualizează între colegii de la revista *unu* unde este principalul colaborator. Înainte de *unu,* experimentează virtualităţile *Descântecului* în linia lui Ion Barbu din *Răsturnica,* amestecând vocabule inventate, fragmente sintactice, expresii ambigui, într-o adevărată magie neagră a cuvântului: „Hau! Hau! Hau! / rota dria dau / simo selvo valen / fată cu păr galben / vermo sisla dur / aici împrejur" etc.

Poezia respectă logica descântecului, care intenţionează să alunge boala, văzută ca o dezordine biologică şi deci şi lingvistică.

Mobilul poetic al lui Geo Bogza, exprimat şi manifest, este „exasperarea creatoare": „scriu pentru că viaţa mă exasperează". În manifestele sale, ideile primei avangarde sunt exprimate mai tranşant şi mai limpede, drept care sunt considerate şi astăzi ca definitorii pentru întreaga mişcare. Poetul e împotriva literaturii înţelese ca veleitarism, împotriva prestigiului social pe care l-ar conţine „funcţia" de scriitor, împotriva comercializării avantajelor condeiului, idei care aparţin întregii avangarde. Limbajul său, taxat drept pornografic (În *Poemul-invectivă)* care i-a adus şi un proces rămas faimos, este o „insultă" la adresa convenţiei retorice a poeziei şi a limbii în general, care ascunde la rândul ei, sub alte ambiguităţi, insulte mult mai grave la adresa individului, a nevoii sale funciare de libertate. *Limbajul-insultă este împins până la forme extremale pentru că, probabil, în concepţia poetului, este singurul ce nu poate fi comercializat.* Geo Bogza apare drept un revoltat împotriva convenţiilor de tot felul ale limbii, împotriva tuturor eufemismelor ei, refuzând „poezia parafrază". Va prefera vorba răspicată, dură, fără false pudori, croindu-şi o poetică „agresivă", reportericească, în acord cu îndemnul lui Paul Sterian din *unu:* „să vie reporterul!". Realitatea în sine i se pare poetului extraordinară, palpitantă, fără a mai avea nevoie de ambiguitatea poetizării voite. *Cea mai simplă realitate poate fi zguduitoare,*

Scanned with OKEN Scanner

delirantă, tragică, fără a mai fi nevoie ca ea să fie învestită artificial cu false funcţii estetice. De aceea, poetul simte uneori nevoia să-i descopere cititorului – obişnuit cu „viziunile" poetice fără suport real – că „faptele" descrise sunt autentice, chiar dacă nu par: „pe lângă biblioteca în care nu e voie să pui mâna / fiindcă la stânga o ciupercă e ca un dirijabil / şi deasupra are loc o naştere cu automobil şi profesori / universitari / *(aceasta nu-i delir, ci camera lui Saşa);*" deci nu o transcriere în transă, ci camera obişnuită a confratelui Saşa Pană. Sau: „La dreapta e cufărul de nuiele şi de vis / acolo lucrurile stau îngrămădite ca nucile de pe masă / şi fiecare atârnă în imaginaţie de un deget mic şi strivit / *(aceasta nu-i imaginaţie, ci realitatea)*".

Dorinţa expresă a lui Geo Bogza este introducerea cu orice preţ a realităţii în literatură, fără convenţii, fără selecţie, mai ales fără „înfrumuseţare", din convingerea că nu există nimic în realitate care să nu fie „senzaţional", adică să nu aibă calibrul marilor viziuni ale literaturii de ficţiune. Din această convingere, însă, s-a născut, prin recul, în multe din reportajele sale de mai târziu, efectul curios de *literaturizare a tot ce există* – când, tocmai, aspiraţia autorului era de *dezliteraturizare.* Prin simpla introducere forţată în cadrul literaturii scrise, orice obiect poate căpăta o aureolă fetişizantă, falsă deci, devenind inautentic chiar din punct de vedere artistic. Se pare că, dintre toate convenţiile literaturii, avangardistul Geo Bogza n-a reuşit s-o respingă tocmai pe cea mai puternică, şi anume literaturizarea însăşi. Insulta lui la adresa literei sacre s-a transformat în elogiu nu întotdeauna justificat şi în bloc la adresa a ceea ce nu era, prin definiţie, literar.

Este deci de imaginat că poeziile sale din anii 1931–1933 pornesc, multe, de la ocazii foarte reale, fiind nişte „copii după natură", realizate însă atât de baroc, încât realitatea nudă este greu să se mai cunoască în ele, devenind aproape neinteligibilă. Efectul este în speţă foarte nou şi interesant pentru poezie, în schimb apare indezirabil în reportaj. Dacă ceilalţi confraţi suprarealişti descriau experienţe mediumnice, onirice, halucinatorii etc., Bogza parcurge invers drumul către „suprarealitate" şi foarte salutar în punctul de pornire, cum am subliniat deja, descrie realitatea însăşi, care prin simpla transpunere în cuvânt devine halucinatorie, mediumnică, delirantă, onirică. Numai că ispita a fost prea mare: poetul a învăţat atât de bine să extragă elementul senzaţional din realitate, încât ea, realitatea, devine total inautentică (citeşte: *literară)* sub pana sa.

Scanned with OKEN Scanner

E curios, dar **Virgil Gheorghiu** scria în *unu* o proză densă, eliptică, în care orice cuvânt e o linie sau un unghi ascuţit, trasate cu o riglă precisă în schelăria construcţiei; textul e alert fără descripţie, preocuparea fiind aceea de a surprinde *realul* pe care îl numeşte direct înainte de a-l descoperi în simbolurile limbii. Scriitura produce volute de o dexteritate periculoasă pentru modalitatea prozei tradiţionale; sintaxa este inversată, în juxtapunerea elementelor frastice se ghidează după procedeul *suspansului* lingvistic, unde un semn îl respinge sau îl atrage pe celălalt, acceptându-l totuşi în ţesătura forţată a textului care pocneşte ca o chingă strânsă prea tare.

Deşi **Saşa Pană** va scoate revista *unu* timp de cinci ani, nu va publica nici o poezie până la numărul 47, adică cu trei numere înainte de a o suprima, ceea ce poate duce la următoarea supoziţie: poetul nu se „născuse" în momentul când decide să tipărească o revistă de poezie, trebuindu-i aproape 50 de numere de exemple „poetice" până când să deprindă acest meşteşug. În fapt, el este un imitator al comilitonilor săi, pastişând la marginile suprarealismului în croşete laxe ce nu surprind prin nimic personal. Cel mai interesant lucru rămân „exerciţiile de vocabular dezlănţuit în libertate", alcătuind cele două capitole din romanul *Alfabet,* scrise în colaborare cu Moldov. Experimentările asupra materialului lingvistic surprind ca studiu semantic al procesului enunţării şi al formalizării enunţului.

În textele publicate de **Dan Faur** în *unu,* deşi se conservă instituţia rimei ca înveliş securizat al discursului poetic tradiţional, lexicul sfârâie continuu agitat de curenţi semiozici subalterni ce dau o tentă foarte modernă întregului. *Pastoralele* ironizează codul bucolic introducând o modalitate culturală recentă în figurarea peisajului.

Cu evidente pretenţii programatice, **Miron Radu Paraschivescu** publică, tot la *unu,* o polemică schimbare la faţă a cuvântului împotriva „compromisului în artă", stigmatizând în egală măsură toate *ismele,* dar mai ales ridicându-se contra suprarealismului, întrucât ar fi „un egocentrism şi o revelare a unor personale refulări, de unde caracterul strict de individualism". El solicită pentru „noul cuvânt" „o trăire intensă

Scanned with OKEN Scanner

cerebrală" între „planurile ozonate ale intelectului"; poezia publicată în aceeaşi perioadă tinde, probabil în consonanţă cu programul enunţat, să elimine eul din dorinţa de obiectivare şi abstractizare a poemului: „lama cântecului acestuia acompania pavana / albă marmora în fecioara ovală / caldă alungarea spaţiului egală / amprenta unei lacrimi pe afară / pasărea prelungită atenua în formă".

Această *impersonalizare* a eului putea fi însă un ecou al poeticei lui Ion Barbu.

Dincolo de „realismul fantastic", de tip kafkian, al *Întâmplărilor în irealitatea imediată,* **M. Blecher** se propune ca singurul prozator experimental, în accepţia actuală, pe care l-a dat literatura noastră de avangardă. Extraordinara trăire interioară sau onirică a lumii obiective de către narator se repercutează asupra expresiei-epice; scriitura se eliberează de servituţile stilurilor narative impuse de câmpul tematic respectiv, descoperind stilul „diegetic" pur ca formă narantă adecvată.

„Poet adevărat" (G. Călinescu), **Constantin Nisipeanu** a achiziţionat perfect tehnica mobilă a asocierilor onirice de sorginte suprarealistă, dar firescul limbii sale poetice vine din asumarea jocului lingvistic ca posibilitate de înnoire a expresivităţii şi nu ca scop în sine. El *recuperează* cu instinct actual metamorfozele dictatoriale ale textului instituite de poeticile moderne.

Virgil Carianopol este în contextul betonat, excesiv programatic al avangardei româneşti, un caz de coloratură şi spontană aderenţă; deşi poet al nostalgiilor tradiţionaliste, are curajul în plachetele debutului să se *abată* de la linia culturală curentă. La fel, un idiolect oral, o spunere în loc de scriere a discursului îi dau o prospeţime pe care o au numai poeţii dialectali. Există şi un avangardism dialectal, căci, după cum se cunoaşte, G. Călinescu a vorbit despre „Suprarealiştii bucovineni".

Prin **Victor Valeriu Martinescu** în spaţiul romanesc a pătruns un nou cod; e vorba de *codul ironic şi auto-ironic* până la băşcălie. Intervenţia directă a autorului ca personaj sau ca narator în materia romanului şi îngrămădirea unor stiluri foarte diverse în corpul aceleiaşi scrieri sunt

Scanned with OKEN Scanner

modalităţi mai puţin experimentate până în momentul apariţiei cărţii intitulate, în mod semnificativ, *Cocktail* (1943).

Spiritul negativist al lui **Eugen Ionescu**, de dinainte de plecarea sa în Franţa, aparţine fără îndoială avangardismului. Întemeietorul teatrului absurd va anticipa deja evoluţia sa ulterioară încă în scrierile publicate în limba română. În *Elegii pentru fiinţe mici* se uzează perspectiva automatismului infantil şi se obţine limbajul absurd deşi formele de expresie nu s-au emancipat definitiv de influenţa contextului literar. La fel, în *Nu* se găsesc toate elementele germinative ce vor configura poetica absurdului. Ionescu posedă prin intuiţie conceperea limbajului ca „langue" la modul saussurian şi, ca urmare, înţelege actul scriiturii ca un rezultat al activităţii combinatorii pe care scriitorul o va exercita asupra unor forme de expressie preexistente: „A face de pildă artă înseamnă a te supune convenţiilor prestabilite. A înnoi (deoarece totul se petrece înăuntrul cercului şi jucând asupra veşnic aceloraşi elemente, materialuri, peisagii) înseamnă nu a sparge, nu a lărgi pentru că atunci nu ai mai face artă; ai depăşi, ai rupe sfera noţiunii, ai face artă plus altceva; *a înnoi înseamnă, de fapt, a repartiza altfel elementele*" (*s.n.*). Arlechinescul şi tragicul, ca dimensiuni definitorii ale teatrului de mai târziu, sunt sugerate de pe acum. Prin contribuţia „teoretică" românească a lui Eugen Ionescu din 1934, literatura română atinsese o conştiinţă de sine cu adevărat europeană.

Pe **Şuly** (**Taşcu Gheorghiu**) avangarda literară l-a reţinut ca autor al unui singur text suprarealist; el devine cazul-limită care, prin tăcerea autoimpusă, confirmă practic autonegaţia avangardistă. Aş adăuga că şi prin poemele inedite, înmânate cândva de şarmantul emul al lui Ion Barbu spre a constata dacă sunt „datate", pe care le public acum, cu întârziere, pariul e menţinut neschimbat.

Prin **Gellu Naum** suprarealismul românesc depăşeşte veleitarismul promovat, în practică şi teorie, de revista *unu*, ridicându-se brusc la o cotă majoră, decisiv originală. O afirmaţie polemică a lui Laurenţiu Ulici susţinea că suprarealiştii români „introduc în poezia lor ceea ce francezii respinseseră: lirismul". Prin lirism se înţelege încă o anumită coerenţă a discursului în direcţia „sensului liric" cerut de Călinescu lui Ilarie Voronca.

Scanned with OKEN Scanner

Situarea facţiunii suprarealiste Gellu Naum, Virgil Teodorescu şi Paul Păun în manifestul *Critica mizeriei*, din 1945, exalta „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei", eliberare ce menţinea neştirbită ideea unei revoluţii totale. Prin această „acţiune" premeditată, căci Gellu Naum afirmă tranşant că „poezia este o ştiinţă a acţiunii", lirismul a fost recuperat în zonele neexplorate. Metoda onirică vizează o „infra-realitate" cum spune Ion Barbu, prin intensificarea halucinatorie a realului, prin forţarea acestuia de a se oferi ca un „obiect" „la fel de real" ca realitatea visului. Poetul e preocupat să transfere asupra cunoaşterii noua operaţie transformatoare, ca supremă tentativă a poeticului de a-şi apropia teritorii limitrofe; el investighează „mediumnitatea" cosmotică a elementelor. Această operaţie „spagirică" pare să prelungească pe aceea deja cunoscută ca aparţinând romantismului ocult, numai că rezultatele sunt diferite. Misteriosul romantic este contrar operaţiei de transgresare prin care „obiectele depăşesc obişnuita tensiune a realului", iar „cuvintele nu mai participă la lucruri". *Vizionarismul de tip romantic e negat* în favoarea „spaţiului nocturn maldororian". „A fi vizionar?" se întreabă poetul, dar „e vorba mai întâi de a înceta să mai fii poet în acest sens al cuvântului". Gellu Naum respinge cu violenţă *„literarul* plat şi pompos" al poeziei care s-a făcut până la el şi această exigenţă trebuie înţeleasă nu numai ca o negaţie tipic avangardistă, ci şi ca asumarea unei poziţii estetice individualizatoare. Antropomorfizarea discursului, în direcţia refuzată de Călinescu, duce la achiziţii esenţiale în ceea ce priveşte modalitatea de construcţie a imaginii. Gellu Naum spune, de exemplu, „femeia se tatua pe glesne / lungindu-şi capul de jur împrejur / întinzându-l pe pomi prinzându-l de case / până în dosul călugărului care ştie / ţigaretele o rup la fugă alunecând / spre marginea peisajului unde casa / se plimbă cu mâinile în cap", inversând orice logică şi surprinzând aşteptarea lectorului prin ineditul abordărilor intersintagmatice bazate pe contiguitatea lingvistică. Libertatea de a „silui arborii poemului" instaurează un „langaj" eficace, preluat şi de reprezentanţii promoţiilor mai noi. Când Gellu Naum scrie „Totuşi cravata nu poate să înghită / pentru că femeia nu plouă / şi nici eu nu plou" găsim imediat cheia de lectură pentru a-l citi pe Nichita Stănescu; poetul „necuvintelor" are un precursor constituit de acum în tradiţie, în ceea ce priveşte forţarea limbii şi siluirea sintaxei dincolo de orice limită admisă. Lecţia lui Gellu Naum, aceea a

Scanned with OKEN Scanner

încălcării oricărei logici a poemului, a funcţionat ca un model involuntar, fie şi prin faptul că „direcţia culturală" pe care o propunea nu a fost primită prea favorabil niciodată. Gellu Naum şi grupul său au dorit să investigheze *teritoriul interstiţial dintre vis şi realitate* pentru a dobândi un plus de semnificaţii; în realitate, *a aduce în prezentul expresiei un material nou, refuzat de mijloacele cunoaşterii logice, înseamnă un câştig şi în planul semnificantului, chiar dacă acesta ar aparţine numai expresivităţii involuntare.* Metoda onirică nu va mai fi neglijată de nimeni ca punct de plecare formant în construcţia imaginii; acesta nu mai este un simplu vehicul de semnificat, ci o formă de expresie ce se oferă receptorului în mod obiectiv, având un *statut de semnificant liber.* Poezia nu se mai generează pornind de la un concept ce trebuie transgresat lingvistic sau metaforic, ci se constituie autonom urmând unor legi şi reguli interne, auto-referenţiale. Poezia modernă, de tip experimental, nu este în primul rând o „ideologie" ca aceea romantică, de exemplu, ci *o stare plasmatică, spre care se accede printr-o mulţime de forme semnificante aflate în continuă mişcare browniană.*

Tehnica suprarealistă în modul de alcătuire a imaginilor, dusă până la arbitrar şi caricatural, o va folosi **Gherasim Luca**, încă din perioada colaborării la *Alge, unu* şi *Viaţa imediată.* El pune în discuţie arsenalul tradiţional de tropi: „Cer iertare pentru comparaţia cu steaua / poeţi, / e o amintire din vremurile de altădată / când mă extaziam în faţa pomilor înfloriţi / şi leşinam la fiecare răsărit de soare", arătând, astfel, *că actul poetizant nu mai poate avea drept punct de pornire natura şi metamorfozele ei, ci cultura şi formele ei de expresie;* nici un poet nu trebuie să scrie poezie aşezându-se cu hârtia de scris şi cu pixul gata pregătite în faţa unui „răsărit de soare". În cadrul grupului suprarealist român, Luca va teoretiza „ocultizarea suprarealismului" pe urmele lui André Breton, inventând şi faimoasa formulă „l'objet objectivement offert" (sau „000"), unde hazardul obiectiv este făcut palpabil prin practici bizare şi arbitrare ce tind să umple golul dintre vis şi realitate, dintre conştiinţă şi inconştient. Este aici multă improvizaţie şi teribilism, dar uneori Gherasim Luca intuieşte idei fertile ce vor fi explorate mai târziu de un Roland Barthes (care nu este exclus să fi cunoscut textele suprarealiştilor români) cum ar fi ideea „discursului amoros"; în fragmentul „Te iubesc" din scrierea *Un lup văzut printr-o lupă* el vorbeşte despre „întâlnirea amoroasă" dintre „obiectele

Scanned with OKEN Scanner

eteroclite", e drept, fără a da chiar accepţia barthesiană. Gherasim Luca sondează procesul poetic în sine, modalităţile prin care se manifestă actul scriiturii, avansând surprinzătoare punţi de legătură, foarte apropiate de teoriile semiozei ce aparţin ultimelor decenii. Considerarea semnului ca obiect, transformarea teoriei în scriitură pe măsură ce aceasta îşi autodescoperă mecanismele producerii textului, iată doar două din anticipările ce pot fi întâlnite în scrierile lui Gherasim Luca. De aceea, consider că *Amphitrite* şi *Le secret du vide et du plein* sunt interesante mai ales ca exemple de productivitate a textului.

Aparent, **Paul Păun** va porni, în poemele cu care debutează în *Alge* şi *unu*, de la jocurile absurde de limbaj propuse de cele două reviste ca pur experiment prin Petre Popescu – Poetul, Fredy Goldştein şi Mielu Mizis. Un asemenea poem se numeşte *Epitaf pentru omul-bou*. Abia în lungul text, *Marea palidă*, se simte „organizarea" „obiectualistă" a discursului, determinată de aderenţa la grupul suprarealist. Ca şi Gherasim Luca şi D. Trost, Paul Păun va teoretiza „întâlnirea dublului /său/ poetic cu sugestiile exterioare ale obiectelor, ale cuvintelor şi ale hazardului" în lucrări de tip barthesian precum *La conspiration du silence* şi *Les esprits animaux*. Iată-l vorbind ca şi Barthes: „C'est un discours, la rêverie d'un message. Je songeais à certains hommes, à une femme, parfaitement inconnus, à ce que je pourrais leur dire, şi mes paroles avaient la chance d'avoir pour eux un sens plus ou moins communicable". O asemenea specie de discurs reprezenta la noi o formă de participare la spiritul avangardist european, dar în acelaşi timp se inaugurează un filon de scriitură rămasă în mare măsură apocrifă.

Scrierile lui **D. Trost** au un caracter teoretic. În *Dialectique de la dialectique*, semnat alături de Gherasim Luca, se proclamă ca principal obiectiv „erotizarea fără limite a proletariatului" ca „garanţia cea mai preţioasă care se poate găsi pentru a-i asigura, în epoca nenorocită pe care o traversăm, o reală dezvoltare revoluţionară". Lucrări ca *Vision dans le cristal*, *Le profil navigable*, au valoarea unor căutări şi explorări pasionante ale spaţiului oniric al existenţei prin mijloace experimentale. Ceea ce frapează este *materialitatea* imaginilor descrise ca strictă operaţie narativă. În *Le même du même* se analizează aspectul auto-referenţial al visului într-

Scanned with OKEN Scanner

un mod profitabil pentru poezie: „O astfel de identificare infinită, care începe cu cristalul, fiind proprie modului *poetic,* singură considerarea poetică a visului este obiectivă şi ştiinţifică". Nişte fragmente de vise, ca posibilitate pură de materializare poetică, ni se transcriu într-o variantă plastică vizualizantă, în exerciţiile de scriitură din *Diamantul conduce mâinile.*

La **Virgil Teodorescu**, gestul eliberării imaginilor, de sub corsetul metodei onirice, devine punctul de fugă al poemului, niciodată realizat pe deplin şi de aici transferul în potenţialitate: „Când vei ieşi din rochia de porţelan / în mijlocul bandei atroce / care taie în fiecare dimineaţă cu o savantă atenţie / rădăcinile seculare din parcuri / părul tău va fi solul clarităţii".

Figura Poeziei, reprezentată dintotdeauna cu un chip feminin, rămâne astfel şi la suprarealişti, iar dorinţa de creaţie poetică se confundă – nimic mai firesc – cu dorinţa erotică. Deşi prezent la toţi componenţii grupului, acest lucru este cel mai vizibil la Virgil Teodorescu, ale cărui poeme pendulează permanent în jurul iubirii ca *motiv coagulant.* Dezlănţuirea de viziuni obscure, bogăţia de asociaţii neaşteptate în transcrierea materiei, este în linia teoretizată de Gherasim Luca prin formula „l'objet objectivement offert".

Marea reuşită a lui Virgil Teodorescu stă în *erotizarea poemului,* prin cultivarea stării erotice cu mijloace suprarealiste, ca *experienţă expresivă* în aproape toate textele sale (şi mai ales în poemul în proză *La provocation),* de aceea el era numit pe drept de o cititoare (avizată, desigur) „adevăratul inventator al iubirii" (formula fiind împrumutată din titlul lucrării lui Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii).*

Virgil Teodorescu e un *suprarealist controlat,* prin detaşarea pe care i-o dă cultura poetică, experimentând, cu simţ de fineţe şi voluptate lucidă, formele automatismului preconizat de grup. În viziunile sale halucinatorii din *Blănurile oceanelor* există permanent un ochi, în acelaşi timp îndrăgostit şi rece, rafinat, care se complace în a asista de la distanţă la îndrăznelile de limbaj. Expresia devine cu atât mai adecvată, cu cât este *inspectată permanent,* provocată şi controlată de o dorinţă scripturală, educată în spirit suprarealist.

Leoparda inventată de poet este un fel de *Basic-English,* un visat esperanto poetic, ca şi limba „spargă" a Ninei Cassian, un idiolect ce

Scanned with OKEN Scanner

provoacă pe cititor la descifrare. Poetul pare să ia în derâdere, prin această stratagemă, tocmai dorinţa cititorului de a „traduce" totul în orice lectură a unui poem şi aşază cu sadism această barieră în calea „traducătorului" său *(traduttore = traditore)* pentru a-l avertiza că în esenţă poemul este inefabil. De altfel, pentru a risipi orice *malentendu,* poetul se „autotraduce" din leopardă în română, dând impresia că a uzat echivalentele cele mai pedante şi mai scrupuloase, când, de fapt, traducerea este absolut arbitrară (deşi, tot pentru provocarea cititorului, uneori „echivalenţele" sunt absolut exacte). Comunicarea perfectă dintre emitent şi receptor, sugerează poetul, ar putea fi un fel de limbă necunoscută pe care ambii o pot vorbi fără s-o înţeleagă. Ce altceva este poezia?

Ca şi în cazul altor suprarealişti, poezia lui Virgil Teodorescu nu exprimă, ci trezeşte semnificanţi, care sunt în afara poemului, nu înăuntrul lui, de aceea poemul nu trebuie descifrat, ci înţeles tocmai ca *act de provocare a semnificantului.*

Dacă, pe alte meridiane, avangardismul s-a manifestat mai ales la nivel teoretizant, producând mai puţine piese de referinţă, la poeţii români efortul cel mai vădit s-a îndreptat, în primul rând, spre *producerea textului poetic.* O excepţie de la această regulă a reprezentat-o, cum s-a văzut, aşa-numitul „grup suprarealist român" care, în 1947, când suprarealismul era deja secătuit, va da, după expresia lui André Breton, „Le grand mot d'ordre surréaliste" – „la connaissance par la méconnaissance". Componenţii grupului (Gellu Naum, Gherasim Luca, Trost, Paul Păun şi Virgil Teodorescu) sunt semnatarii unui manifest, intitulat *Le sable nocturne,* apărut în lucrarea de sinteză din 1947 (André Breton, *Devant le rideau,* în *Le surréalisme en 1947,* Ed. Pierre à Feu, Paris, 1947, p. 15.) când Breton voia să imprime un ultim impuls de supravieţuire unui curent care se oficializase şi se academizase de mult, devenit acum ariergarda poeziei. (Să nu uităm că Geo Bogza şi Virgil Teodorescu vor deveni şi ei academicieni). Grupul suprarealist român teoretizează, în termeni experimentali, asupra posibilităţilor de înnoire a discursului, propunând o „Description surautomatique de 16 objets rencontrés dans le sable nocturne". Pentru intervenţia lor vor fi înregistraţi de Jean-Louis Bédouin în lucrarea *Vingts ans de surréalisme* (1939–1959), unde se susţine că „Luca, Trost et leurs amis: Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, se veulent avant tout les «nouveaux désirs» – dans un effort

Scanned with OKEN Scanner

à la fois désespéré et finalement optimiste pour «mettre en accord la réalité intérieure et la réalité extérieure»".

Prin efortul său teoretic, suprarealismul românesc se aşază în continuitatea avangardei europene, tentând s-o antreneze pe căi noi. „Conştiinţa critică" câştigată, preocuparea pentru formele de expresie, sunt deja elemente ce aparţin orientării experimentaliste. Activitatea teoretică a grupului suprarealist român şi recunoaşterea acestuia de către André Breton însuşi pun punct celor peste trei decenii de avangardism românesc. S-a putut observa cum artiştii români au participat din plin la avangarda europeană, fiind prin Brâncuşi, Urmuz, Tzara, Brauner şi Eugen Ionescu nişte deschizători de drumuri ce au impulsionat arta modernă şi au direcţionat-o în trecerea de la avangardă la experimentalism.

Pentru discursul poetic, consecinţele acestor ani de căutări şi transformări sunt esenţiale; mai întâi se produce o minare, o spargere definitivă a sistemului simbolizant, are loc o răsturnare totală a oricăror reguli prozodice, iar elementele lingvistice sunt făcute să navigheze în plasma poemului în pur hazard. Prin insolitele asocieri de termeni, prin refuzul metaforei tradiţionale, prin siluirea sintaxei, prin introducerea limbajului familiar, prin violenţa dialectală a expresiei etc., *discursul poetic iese radical transformat, pentru totdeauna complet schimbat.* De acum înainte, textul poetic va fi înţeles ca o posibilă „practică semnificantă", iar operaţia combinatorie va fi pe deplin conştientizată; *preocuparea poeţilor ce vor urma va avea o direcţie unică: aceea de a inova formele de expresie.* Cei ce vor profita vor fi în primul rând poeţii care debutează în momentul când avangarda istorică îşi împlinise rostul ei dinamitard; orice demers poetic nou este obligat să ţină cont de contribuţia ei transformată în tradiţie. Tot astfel profitaseră de pe urma acestor înnoiri formale aproape toţi poeţii importanţi din epoca interbelică: Arghezi care l-a asimilat pe Urmuz, Ion Barbu a cărui poezie este legată de tendinţele constructiviste de la *Contimporanul,* Lucian Blaga care altoieşte formele expresionismului la fondul oral etc.

Tinerii poeţi care publică după „generaţia războiului" configurată prin numele unor Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru etc. vor înnoda cu tendinţele moderniste şi postavangardiste, scriind cu deciziune poezie experimentalistă. Cel mai important dintre aceştia va fi Nichita Stănescu, poet extrem de atent la transformările survenite în poezia continentală.

1980–1983

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

interviuri

[Cum ar spune C. Noica, G. Călinescu ne-a învăţat „dezvăţul" în critică, adică ne-a învăţat să citim literatura în sine, liberi de toate complexele culturale acumulate în timp. Este însă anacronic să mai fii călinescian astăzi fiindcă metoda sa critică nu mai corespunde literaturii actuale. Nu este adevărat că G. Călinescu nu ar fi avut o metodă şi că doar scria „frumos", cum susţin unii discipoli obosiţi; scriitura frumoasă în critică nu spune nimic în lipsa ideilor, sau în absenţa unui sistem de lectură adecvat prin care să re-deschizi operele devenite Texte.]

„Puterea tradiției și șansele universalizării"

Grigore Mărășanu: – *Stimate Marin Mincu, spuneți în interviul pe care vi-l ia Marco Pratellesi („Cultura romena e cultura italiana – il ponte della semiotica"*, Il Ponte, *nr. 5, 31 maggio, 1981, Firenze) că Italia este, într-un anumit fel, o „a doua patrie" pentru dv.; cum ați ajuns în Italia?*

Marin Mincu: – În acel interviu din revista *Il Ponte* afirm, într-adevăr, că Italia este a doua patrie a mea, dar în sens *cultural,* așa cum a fost și pentru alți scriitori români plecați acolo pentru studii, și consider o mare șansă întâmplarea care m-a condus în patria lui Dante la o vârstă când mai puteam să învăț câte ceva. Am fost trimis în Italia în 1974 ca lector la Universitatea din Torino, după ce Ion Stăvăruș, primul pe listă în ierarhia M.E.I., n-a mai plecat acolo fiind bolnav. Pot spune că am „profitat" de boala colegului ce a devenit, astfel, o întâmplare norocoasă pentru mine.

— *Ce ați făcut în Italia de atunci până în prezent?*

— Nu altceva decât ar fi făcut oricare dintre colegii mei dacă ar fi ajuns acolo. Am predat literatura română și semiotica literară mai întâi la Torino și Milano (1974–1978) și apoi la Florența. Am publicat patru cărți (*I canti narrativi romeni. Analisi semiologica,* Giappichelli, Torino, 1977; *I mondi sovvrapposti. La modellizzazione spaziale nella fiaba romena,* Giappichelli, Torino, 1978; *Poesia romena d'avanguardia,* Feltrinelli, Milano, 1980, în colaborare cu Marco Cugno; *La semiotica letteraria italiana,* Feltrinelli, Milano, 1982) și am colaborat cu materiale românești la revistele *Strumenti critici, Uomo e cultura, Nuova Rivista Europea, Inventario, Il Ponte, Alfabeta* etc. Cred că ați observat că din titlurile a trei cărți publicate acolo nu lipsește indicativul „romeno". Am participat de asemenea la numeroasele manifestări (congrese, colocvii, sesiuni de comunicări, mese rotunde,

Scanned with OKEN Scanner

conferinţe) fie ale Centrului de cercetări semiotice din Torino printre ai cărui membri fondatori mă număr, fie ale A.I.S.-ului (Asociaţia Italiană de Semiotică), fie ca invitat al unor universităţi sau instituţii de cultură italiene. A cincea carte, *Nuovi poeti romeni,* este în curs de publicare.

— *Ştiu că faceţi parte din Comitetul european de redacţie al publicaţiei* Nuova Rivista Europea; *care sunt serviciile pe care le-aţi adus în această calitate literelor româneşti?*

— Da, este adevărat că reprezint „partea română", împreună cu Marin Sorescu, în Comitetul european al acelei publicaţii. În această „calitate" am încercat, pe cât a fost posibil, să sprijin literatura noastră să fie prezentă în paginile revistei unde au apărut până acum texte traduse de Marco Cugno din Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Nicolae Labiş, Ioan Alexandru Mircea Ivănescu, Dan Laurenţiu, Mircea Ciobanu, Gh. Pituţ, Ioanid Romanescu, Constantin Abăluţă şi alţii. A apărut şi nuvela *Duios Anastasia trecea* a lui Dumitru Radu Popescu, în traducerea mea şi a Ilenei Popescu. Sunt programaţi şi alţi poeţi şi prozatori.

— *Aţi publicat, dacă nu mă înşel, şapte cărţi de poezie, ultima fiind* Proba de gimnastică *(Albatros, 1982). Ce părere are criticul Marin Mincu de „probele" poetului Marin Mincu? Care ar fi locul lui pe harta poeziei actuale?*

— „Criticul" Marin Mincu, cum binevoiţi să-l numiţi, este de părerea colegilor săi, criticii, care s-au exprimat până acum despre poezia lui Marin Mincu. Şi dacă Doinaş, Manolescu, Valeriu Cristea, Ulici, Iorgulescu, Cornel Ungureanu, Grigurcu, Dimitriu, Alexiu, Cândroveanu şi mulţi alţii mi-au făcut onoarea de a scrie despre poezia mea, presupun că aceasta trebuie să aibă un loc pe harta poeziei actuale.

— *Scrieţi o poezie dinamică, de factură experimentală; are acest fapt vreo legătură cu avangarda, pe care aţi investigat-o recent, în ipostaza de critic, cum susţine Laurenţiu Ulici în cronica din „Contemporanul"?*

— Are şi n-are. Orice formă de expresie poetică are totdeauna la bază un sistem al tradiţiei, în care te afli integrat, indiferent de voinţa ta. Oricum, poezia actuală nu poate face abstracţie de propria-i tradiţie avangardistă; ar fi o eroare de neiertat, *aposteriori* generatoare de noi complexe de inferioritate.

— *În legătură cu volumul* Pradă realului, *aţi fost criticat pentru avangardism în revista „Săptămâna". Tot atunci, Mircea Iorgulescu afirmă în „România*

Scanned with OKEN Scanner

literară": „construcţiile sale lirice se înscriu, oarecum neaşteptat, printre experienţele poetice remarcabile ale momentului". Cine are dreptate?

— La asta e de aşteptat că va răspunde istoria literară.

— *Aţi debutat în critică, acum aproape 20 de ani, cu un articol foarte polemic. Ce părere aveţi astăzi de acel debut?*

— Într-adevăr, în aprilie 1964 debutam în fosta *Gazetă literară,* cu un articol ţanţoş intitulat „Despre stilul criticii literare", pe care Eugen Simion îl deghizase în „Scrisoare din partea unui student". Această „Scrisoare" a stârnit oarecare ecou în numerele ulterioare ale revistei. Eram poate prea drastic acolo, un Savonarola „înfierând" clişeele şi redundanţa unei anumite critici literare. Nu ştiam că prin acel exerciţiu preventiv mă înham eu însumi la o corvoadă atât de lungă. Referitor la acel debut, ce este mai important se leagă de faptul că începuturile critice se înscriu sub semnul *polemos*-ului.

— *De ce n-aţi rămas doar poet şi a trebuit să faceţi şi critică? Corespundea acest lucru unei necesităţi categorice?*

— Iniţial, în studenţie, scriam critică literară ca reacţie polemică la ceea ce apărea atunci în presa literară. La început, exerciţiul mă amuza, întrucât mă consideram, cum, de altfel, mă consider şi astăzi, în principal poet. Mai târziu, prin practicarea curentă, critica a devenit o formă de expresie ca oricare alta, suplinind necesitatea de clarificare teoretică fără de care meseria de scriitor nu mai este posibilă. Ion Barbu afirma cu exactitate că „teoria este aşteptare şi mediaţiune". Un scriitor lipsit de asemenea „aptitudini" mi se pare un scriitor incomplet.

— *Un fapt curios: v-aţi intitulat primele două cărţi de critică* Critice I *şi* Critice II. De *ce? Aveaţi în intenţie să ajungeţi cumva la...* Critice XX?

— Întrebarea este bătăioasă şi mă obligă la o confesiune pe care voiam s-o mai amân. Mi-am intitulat primele două cărţi de critică *Critice I* (E.P.L., 1969), şi *Critice II,* aşa cum mi-aş fi putut intitula cărţile de poezie *Poezii I, II...* După primirea destul de favorabilă a primului volum, la apariţia volumului *Critice II* (Cartea Românească, 1971), am avut surpriza să constat că reluarea acestui titlu, dezarmant prin simplitate, a iritat pe foarte mulţi. S-au scris note în presa literară prin care eram apostrofat pentru îndrăzneala de a fi apelat la blazonul unui asemenea titlu. N-am înţeles pentru ce unii contemporani ai mei (cu o operă critică desigur mai impozantă) îmi refuzau tocmai mie dreptul de a folosi un titlu, la

Scanned with OKEN Scanner

urma-urmei, destul de inocent. De atunci, cărţile mele de critică au primit titluri mai puţin inocente decât primele două. Oricum, dacă aş fi păstrat titlul iniţial, cartea care urmează să apară în acest an la Editura Albatros, ar trebui să se cheme, dacă nu mă înşel, *Critice IX*. Poate că totuşi, colegii mei, binevoitori, au avut dreptate să se opună ca să mai public: *perseverare diabolicum...*

— *Apropo de* heliadism, *în* Critice II *(C.R., 1971) şi apoi în* Repere *(C.R., 1977) schiţaţi chiar un proiect în legătură cu această „coordonată tipologică a literaturii române", cum o numeaţi; ce este* heliadismul, *concept pe care l-aţi lansat acum 12 ani în critică? Ce viitor a avut?*

— În *Critice II* lansam acest concept pentru a desemna o coordonată tipologică a literaturii române. Dacă, între timp, cineva nu o să-mi fure ideea, cum s-a mai întâmplat, poate am să revin asupra ei într-o carte. Oricum, prin heliadism înţeleg o deschidere creativă maximă asociată simultan cu capacitatea de autoreglare sincronică a mecanismului cultural şi literar. Spuneam atunci că *paradigma conceptului* conţine, la un pol, transcenderea şi spiritul estetizant, iar la celălalt, polemismul şi spiritul pamfletar, degradat uneori până la injuria trivială. În altă ordine, la heliadişti apetitul universalizării este acut.

— *Tot în legătură cu* Critice II, *mi-amintesc că aţi fost criticat pentru „perspectiva arhetipală" aplicată literaturii române. Cum mai vedeţi astăzi problema, când aţi trecut la critica semiotică?*

— Obstinaţia de a descoperi „arhetipurile" literaturii române prin efectuarea unor sondaje paradigmatice în operele unor scriitori ca Sadoveanu, Voiculescu, Blaga,Ion Barbu, Eminescu, Heliade, Coşbuc, Creangă, Marin Preda a dat ocazia unora, în campania ce s-a declanşat atunci împotriva mea, să mă considere „iraţionalist"(Paul Georgescu), iar altora să spună că mă „plimb cu arhetipul". „Plimbarea cu arhetipul", după expresia nimerită a unui critic încruntat, a avut posteritatea ei, critica arhetipală devenind apoi o modalitate ca oricare alta a cercetării noastre literare. Ca să nu citez alte titluri, apariţia unei cărţi ca *Treptele iniţierii la Mihail Sadoveanu* de Al. Paleologu o demonstrează din plin. Dar a vorbi despre „mituri arhetipale" în 1971 nu era la fel de firesc ca în 1978 când îşi publică Al. Paleologu cartea sa.

— *Pentru că tot aţi citat titlul cărţii lui Al. Paleologu despre Mihail Sadoveanu, pe ce se baza mobilul acelei polemici ce aţi purtat-o cu câţiva ani în urmă, în revista* Luceafărul?

Scanned with OKEN Scanner

— A fost mai mult o supărare copilăroasă din partea mea pentru că Al. Paleologu, redactor de carte la *Critice II* (1971) şi prieten în vremea aceea ca şi acum, nu m-a citat (ca să vezi ce pretenţie absurdă!) în cartea sa din 1978 despre Sadoveanu. Aceasta, mai ales că, într-un interviu din *Amfiteatru,* anterior cu un an apariţiei cărţii domniei sale, afirma că dacă „nici Lovinescu, nici Călinescu şi nici altul dintre maeştrii criticii interbelice *nu a văzut sensul iniţiatic al operei sadoveniene* de maturitate (citez din memorie), iată vine azi Marin Mincu şi *reuşeşte să-i desluşească* un element esenţial, anume tema labirintului..." (*s.n.*) Astăzi mi se pare suficient ceea ce criticul recunoştea în interviul din *Amfiteatru.* Polemica, prin care revendicam întâietatea în scris a unora dintre ideile cărţii *Treptele iniţierii...* o consider total inutilă şi, ca să zic aşa, gratuită, din moment ce prietenul meu Al. Paleologu, un eseist remarcabil, n-a publicat încă al doilea volum din proiectata sa exegeză sadoveniană şi nici eu n-am dat lucrarea fundamentală despre Sadoveanu, la care visez. Până la proba palpabilă, pariul rămâne deschis.

— *Din bibliografia dată de Mihai Ungheanu în cartea sa de* Interviuri neconvenţionale *am aflat că aţi intervenit şi în discuţia despre protocronism. Ce părere aveţi despre acest termen?*

— Câţiva colegi binevoitori m-au acuzat că prin „plimbarea cu arhetipul" aş fi deschis drumul aşa-zisei orientări protocroniste. Nu cred că lucrul este adevărat, dar consider protocronismul o formă – e drept, foarte întârziată – prin care cultura şi literatura română a căpătat o conştiinţă mai acută a propriilor realizări. Ca dezbatere, protocronismul este interesant numai în măsura în care va muta accentul de la trecut spre prezent şi spre viitor.

— *De la arhetipurile prozei sadoveniene şi Ion Barbu aţi trecut brusc la avangardă şi la semiotică. Această schimbare de perspectivă se leagă cumva de activitatea italiană? Din care cauze?*

— Desigur că de „activitatea italiană" se leagă multe din preocupările literare actuale. Este un lucru firesc: aflat în străinătate îţi dai seama mai bine de ceea ce-i este propriu literaturii române şi atunci încerci să scoţi în relief acele laturi (aici se află motivarea de profunzime a lucrărilor publicate în Italia), sau observi ceea ce-i lipseşte şi atunci simţi datoria de a introduce acel ferment nou (iată o explicaţie posibilă a „schimbării de perspectivă critică" în lucrările mai recente publicate în ţară). Dar

Scanned with OKEN Scanner

„trecerea" la avangardă şi semiotică nu a fost ceva arbitrar, fie şi numai dacă se ia în consideraţie doar argumentul că mă ocup de Ion Barbu de aproape 20 de ani; nici un scriitor actual, fie în ipostaza de practician, fie în aceea de teoretician, nu mai poate face abstracţie nici de avangardă, nici de semiotică. Aceste „schimbări" au fost deci rezultatul unei „programări congruente" şi numai întâmplarea a făcut să se înscrie în perimetrul „activităţii italiene".

— *Unii critici nu sunt însă foarte de acord cu introducerea semioticii în cercetarea literară. Cum explicaţi această, s-o numim, „idiosincrazie metodologică"? Are ea o bază serioasă?*

— Uite că am perseverat şi mă ţin mai departe de semiotică fără să mă sperii ca unii care intră în panică şi se întreabă alarmaţi „ce e cu semiotica". La această întrebare pe care eu însumi am adresat-o câtorva semioticieni italieni, răspunsul cel mai serios l-am primit de la Umberto Eco: „Aceste răspunsuri e mai bine să le lăsăm pe seama istoriei. Când se face ştiinţă nu se ştie niciodată cu adevărat dacă e ştiinţă, dacă e nouă şi dacă are o urmare. Important este să lucrezi". Mi se pare că Eco avea o *bază serioasă* ca să dea acest răspuns, aşa că m-am apucat de lucru *(lavorare)* şi am terminat *Eseul despre textualizarea poetică* pe care-l începusem de mult. Când aceia care refuză critica semiotică sau orice alte posibilităţi de înnoire ale criticii vor publica şi ei lucrări de construcţie critică, aplicate asupra unor mari scriitori români (deci „în cunoştinţă de cauză", cum ar spune Ion Barbu), atunci abia mi s-ar părea motivată aşa-zisa „idiosincrazie metodologică".

Este firesc ca *noutatea* să nu fie acceptată imediat, mai ales de cei cantonaţi comod într-un impresionism leneş. Apoi nici nu cred că această „idiosincrazie" a unei părţi din critică, la introducerea semioticii în cercetare, poate avea vreun efect de frână: critica semiotică e ca musafirul nepoftit şi nedorit care, alungat pe uşă, intră înapoi pe fereastră. Chiar dacă unii critici maturi se arată sceptici în ceea ce priveşte achiziţiile reale de pe urma noii metode, în limbajul critic curent introduc, probabil fără să vrea, noţiunile şi terminologia pe care altfel le anatemizează. Ce să mai vorbesc de tinerii critici, care, aşa cum demonstrează o recentă anchetă din revista *Amfiteatru* asupra „generaţiei poetice", mânuiesc cu toţii în mod natural vocabularul noii critici.

Scanned with OKEN Scanner

— Ce aţi făcut dv. personal pentru a introduce noua metodă în „vocabularul" criticii actuale?

— Cred că acţiunea mea nu a fost chiar atât de grea, mai ales că venea, ca să zic aşa, pe un teren deja în bună parte defrişat. Există o foarte bună şcoală critică în acest sens la Timişoara, reprezentată la nivel european prin Livius Ciocîrlie, dar şi prin Şerban Foarţă; există o orientare structuralistă mai eclectică la Universitatea din Cluj-Napoca, având notabile rezultate în lucrările lui Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic şi Mircea Muthu şi mai sunt mulţi alţii care fac semiotică fără s-o ştie, ca monsieur Jourdain. Am totuşi pretenţia să susţin că efortul subsemnatului de a modifica *limbajul criticii,* în mod efectiv, a dat rezultate imediate. Aş putea oferi exemple prin care să demonstrez că sintagme şt termeni neintraţi în vocabularul curent al criticii până la publicarea lucrărilor mele au început să fie apoi un bun al tuturor, deşi nu sunt convins că toţi cei care le folosesc au mers la sursă şi că au, deci, justificarea teoretică minimă care să le dea acest drept. Deci, în ceea ce mă priveşte, acţiunea de *practician* începe cu *Reperele* din 1977, unde apare studiul despre *Luceafărul,* trece prin cele două cărţi publicate în Italia, unde aplic semiotica la literatura orală, şi merge până la *Eseul despre textualizarea poetică* (1981) şi până la recentele interpretări ale poieticii lui Nichita Stănescu. În altă ordine, am publicat în presa literară (începând din 1978) interviurile cu câţiva cunoscuţi semiologi italieni, printre care Umberto Eco, D'Arco Silvio Avalle, Maria Corti, Cesare Segre, Stefano Agosti, Alessandro Serpieri; acestea, împreună cu altele, vor constitui substanţa unei cărţi de proximă apariţie. Cred că lectura acestei deliberate anchete critice, întreprinse într-o arie culturală de netă orientare semiotică, va oferi cititorului român o ocazie nimerită de meditaţie fertilă asupra oportunităţii introducerii noilor orientări. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că semiotica ar fi o cheie „franceză", reprezentând opţiunea mea exclusivă; ea este o cale de cercetare ca oricare alta şi depinde de cel care o aplică, în bine sau în rău, ca rezultatele obţinute să fie sau nu omologabile.

— Aţi vorbit, în mai multe ocazii, despre imperativul confruntării culturale la nivel internaţional. Cât de necesară este pentru un scriitor român o astfel de confruntare astăzi? În ce măsură are aceasta vreo importanţă?

Scanned with OKEN Scanner

— Orice confruntare a unui scriitor român cu străinătatea este fundamentală, mai ales când se face la timpul potrivit. Este inutil să mai aduc în discuţie numele unor mari scriitori români care s-au „întâlnit" la timp cu Occidentul. Valorile catalizante ale literaturii române s-au format prin contactul direct, la sursă, cu alte spaţii culturale.

— *Dumneavoastră propagaţi literatura română în Italia. Cu experienţa ce aţi căpătat, care ar fi şansele unei mai mari – să zicem astfel – universalizări a literaturii române? Ce ar trebui să facă scriitorii actuali în acest sens?*

— „Şansele" universalizării literaturii române sunt egale cu acelea ale oricărei alte literaturi aflate în aceleaşi condiţii istorice şi geografice. Să nu uităm că şi polonezii şi sârbii sunt mai cunoscuţi decât noi (se bucură şi de prestigiul unor premii Nobel pentru literatură), deşi nu se poate spune că limba sârbă sau limba polonă ar fi limbi de mai mare circulaţie decât limba română. *Participarea* deci cât mai frecventă a scriitorilor noştri la colocviile şi confruntările internaţionale este ocazia cea mai potrivită pentru a spori „şansele de universalizare" ale literaturii lor. Un rol important în difuzarea literaturii noastre în lume îl poate avea şi capacitatea criticii literare româneşti de a intra în dialog cu alte literaturi şi de a interesa astfel pe editorii străini. Adrian Marino ne oferă un exemplu remarcabil în acest sens prin succesul cărţilor sale de critică pe piaţa franceză. Odată intrat în circuit european, un critic poate introduce prin studiile lui modele, teme, motive, toposuri specifice literaturii noastre care va începe să participe, în felul acesta, la un efectiv schimb cultural.

— *Îmi permiteţi o ultimă întrebare, de data asta mai insidioasă?*

— Vă rog...

— *Aveţi prieteni literari?*

— Nu ştiu decât un lucru sigur: eu sunt prietenul literaturii de valoare, indiferent de ceea ce fac autorii ei dincolo de masa de scris.

„*Flacăra*", nr. 15, 15 aprilie 1983

Scanned with OKEN Scanner

„Mă interesează literatura provinciei, dar îmi repugnă provincialismul“

George Alboiu: – *În primele cărți de critică atenția îți era îndreptată către principii tradiționale – pentru a capta spiritualitatea arhaică implicată în textele literare, ai fost atent o vreme la câștigurile criticii arhetipale. În ultimele cărți și în ultimele intervenții critice din presă ești nu numai adeptul ultimelor forme de critică lingvistică dar încerci, după opinia mea, cu succes și o dezvoltare originală a acestora. Cum vezi această evoluție metodologică? Ce primează, ruptura dintre metode sau coerența lor intimă?*

Marin Mincu: – În esență, nu văd o ruptură între critica arhetipală și aceea semiotică de care m-am apropiat mai mult în ultimul timp; amândouă nu fac decât să fundeze *autonomia literarității*. A descoperi arhetipurile literaturii nu este în contradicție cu ceea ce își propune să realizeze semiotica. Mă miră că folosești termenul de „critică lingvistică“ întrebuințat de curând în legătură cu investigațiile mele și de Ștefan Aug. Doinaș; eu cred că fac în principal *critică* și nu cercetare lingvistică. După cum se știe, critica este un act creator ce implică *intuiție, metodă* și *construcție*. Când nu satisface suficient aceste trei deziderate, se ajunge la diferite forme de simulare a actului așa-zis critic. În afara intuiției, *ca factor determinant,* critica nu este posibilă. Până mai de curând, critica actuală s-a bazat exclusiv pe intuiție și de aici excesul de foiletonism. În ceea ce privește metoda, critica noastră este încă tributară croceanismului călinescian, eschivându-se pentru mult timp de la procesul de revoluționare a propriei discipline și confundând înnoirile fundamentale ce au avut loc în critica europeană cu așa-zisul „terorism metodologic“, susținut și de Eugen Simion pentru a acoperi un complex de inferioritate. Preluarea mimetică a unei terminologii nu poate schimba statutul empiric

Scanned with OKEN Scanner

al foiletoniştilor, atâta timp cât aceştia nu propun ipoteze de lectură noi asupra marilor scriitori români.

— *Revizuindu-ţi metoda critică ţi-ai revizuit şi recepţia valorilor şi, prin aceasta, gradul lor de valorizare prin actul critic – vezi Sorescu, Nichita Stănescu etc. Câte revizuiri îşi poate îngădui un critic pentru a fi crezut, pentru a putea păstra o anume constanţă valorică în timp a autorilor discutaţi?*

— Nu mi-am revizuit metoda critică, dar am încercat să mi-o adaptez noilor exigenţe, aşa cum s-a întâmplat pretutindeni. În ceea ce priveşte revizuirea judecăţii de valoare în legătură cu Nichita Stănescu, nu s-a înţeles just situarea mea. Nu m-am revizuit decât în măsura în care poetul a reuşit să mă convingă: în pariul dintre noi doi a învins Poetul, ceea ce mă bucură, o spun cu sinceritate. Într-adevăr, eu l-am contestat, primul, la *11 elegii*, în 1966, dar oare de ce? Întrebarea aceasta nu şi-a pus-o nimeni, în afară de Nichita însuşi; am considerat că în corul de osanale ce i se aduceau atunci era nevoie şi de *altă* părere. L-am contestat pur şi simplu ca să nu fiu de acord cu ceilalţi, care lăudau *fără să înţeleagă* nimic. Cine citeşte ce s-a scris atunci va observa uşor inadecvarea totală între termenii metaforizanţi ai criticii şi discursul total nou al poetului. Eu nu mă lăsam convins de eficacitatea „lirică" a acestui nou discurs şi m-am exprimat cu francheţe, fără să mă prefac precum au făcut alţii. Mai târziu, la *Epica Magna* şi *Operele imperfecte,* când poetul a fost contestat de mulţi din motive extra-literare, am considerat o datorie de onoare să intervin în cunoştinţă de cauză. Articolul „Aventura dramatică a semnificantului", apărut atunci, a însemnat o schimbare de optică în ceea ce priveşte receptarea posterioară a poeziei lui Nichita Stănescu ca poezie „semiotică". Gestul meu constituia şi ilustrarea unei forme exemplare de depăşire a propriei subiectivităţi, ceea ce nu am mai observat la alţi critici. (Mai de curând, N. Manolescu nu-şi retractează nimic din cronica sa total negatoare. E treaba lui!). Mai încoace am fost chiar injuriat şi multă lume s-a supărat când am spus că Nichita Stănescu este *al cincilea mare poet al nostru în acest secol.* Şi aceasta când el trăia, nu cum s-au grăbit unii să se declare mari „nichitologi" (sau „nichitişti") după dispariţia poetului. *Un critic adevărat trebuie să fie ca Toma şi nu ca Iuda!* În ceea ce-l priveşte pe Marin Sorescu nu cred să mă fi revizuit.

— *Dacă avangardismul a câştigat vechime (tradiţiei) de câteva decenii, poate fi socotit el, în perspectivă actuală, tradiţional?*

Scanned with OKEN Scanner

— Întrebarea este cam răsucită. Cred că am răspuns la ea în studiul introductiv la *Avangarda literară românească* (Minerva, 1983). Avangardismul nu poate fi taxat drept „tradiţional" decât în măsura în care „istoriceşte" el apare ca un fenomen datat faţă de etapa *experimentalistă* pe care o traversăm astăzi. Altfel, ca experienţă artistică, se poate vorbi de constituirea unei *tradiţii avangardiste* vii, pe care o putem diacroniza uşor; există promoţia primă post-avangardistă a lui Geo Dumitrescu, dar există şi promoţia ultimă a lui Matei Vişniec şi Florin Iaru, ce-şi revendică (mai mult sau mai puţin explicit) aceeaşi „tradiţie". Dar *avangarda istorică* nu trebuie confundată cu experimentalismul contemporan, cum se întâmplă la unii critici.

— *Treci drept un polemist redutabil. E o chestiune de temperament sau de necesitate literară intrinsecă?*

— Nu am făcut polemică până acum decât rareori. De exemplu, cum am mai spus, cartea *Poezie şi generaţie* a fost scrisă *în polemică* cu N. Manolescu care susţinea, prin 1972, în „Argeş", că promoţia noastră este total „manieristă" faţă de promoţia sa. Violenţa cu care mi-a primit cartea mă confirmă. Tot o carte polemică este şi *Eseul despre textualizarea poetică,* din care se nutresc mulţi azi fără s-o declare. În acest sens, am fost silit să mă apăr de unele injustiţii flagrante, venite din partea unor confraţi ce *au republicat unele studii ale mele* fără a folosi ghilimelele cum se uzează de obicei în asemenea împrejurări. Este interesant că prietenul meu Al. Paleologu, invitat de mine în interviul din „Flacăra", conform pariului, să producă al doilea volum de exegeză sadoveniană, aşa cum promisese, în care să nu mai folosească metoda şi ideile mele, mi-a răspuns pe ocolite că va mai scrie într-adevăr o carte despre Sadoveanu, dar mai întâi îşi va scrie *Memoriile...* Cam lungă gestaţie dacă ne amintim că „eseul" său a apărut în 1978. E drept că între timp nici eu n-am mai publicat nimic despre Sadoveanu. M-am temut să nu-l influenţez din nou!

— *Scrii cu aceeaşi înţelegere despre literatura creată în părţile Clujului, ale Iaşului, ale Bucureştiului. Crezi că expresia „literatură provincială" poate fi socotită ca vetustă şi, deci, eufemistică?*

— Bineînţeles, cu condiţia ca şi provincia să se ferească să producă „literatură provincială". Cred că, de fapt, complexul „provincialismului" a fost inventat chiar de cei ce nu depăşesc un anumit nivel... „provincial",

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

Scanned with OKEN Scanner

ca o formă mascată de auto-exorcism. Din păcate, în afara „centrului", se confecţionează atâtea broşuri şi reviste în care grafomania ia proporţii ameninţătoare, sub pretextul emulaţiei „creatoare" între „provincii". Mă interesează literatura provinciei dar îmi repugnă provincialismul.

— *Ironia exacerbată, în poezie, poate coincide cu absenţa unui sentiment profund al existenţei? Maschează ea oare o anume inerţie a sufletului, o indolenţă intelectuală şi morală?*

— Da şi nu. Dacă adopţi o justă perspectivă, poţi descoperi că adesea ironia ascunde un sentiment profund pe care nu vrea să-l expună nud. Să nu uităm că atunci când Caragiale a fost făcut „umorist" a protestat, susţinând că e un „sentimental". La noi s-a exploatat excesiv „gravitatea", astfel că nu prea a mai rămas loc şi pentru genul ironic. De aici falsa opoziţie între „liric" şi „antiliric", inventată de o receptivitate empirică. Într-o literatură modernă trebuie să existe toate tendinţele şi toate formulele fără ca acestea să fie raportate la categorii extraliterare.

— *În ultimii ani problema generaţiei literare a preocupat, în mod deosebit, revistele literare. Crezi că ideea de generaţie poate deveni motiv de neliniştе literară?*

— De ce de „neliniştе"? Dimpotrivă, cred că ideea de generaţie trebuie să fie privită cu mare interes atât de componenţii unei generaţii sau ai alteia, cât şi de cei ce stau pe margine. Dacă problema *a preocupat* în mod deosebit revistele literare înseamnă că au loc evaluările estetice şi axiologice necesare prin care se constată ce a produs, ca program, o generaţie sau o promoţie şi ce anume au realizat din acest program în *opere durabile.* S-ar putea ca aceste dezbateri să devină „neliniştitoare" pentru cei ce se simt depăşiţi şi se agaţă de emblema generaţiei cutare pentru a fi omologaţi în masă. Dar nu aceştia contează, ci propunerile confirmate, de structuri şi opere noi. În afara acestora nu avansează literatura.

— *Sunt critici care au obiceiul să publice la câte o revistă preferată. În* ceea ce *te priveşte eşti prezent, în acelaşi timp, în paginile mai multor reviste în mod independent de programul lor literar. Există o motivaţie?*

— Sunt prezent în paginile revistelor „România literară", „Luceafărul" şi „Amfiteatru" în acelaşi timp, pentru că nu am o revistă a mea în care să public; în consecinţă, mă răzbun publicând în toate, fără deosebire de format sau calitatea hârtiei.

Scanned with OKEN Scanner

— *Sunt critici contemporani precum Grigurcu, Simion care sunt obsedaţi de realizarea unei* Istorii *a literaturii contemporane. De la* Poezie şi generaţie *(1975) până acum sunt convins că te preocupă această* Istorie. *Ce şanse crezi că au ceilalţi critici? Ce şanse îţi acorzi?*

— Nu cred că sunt prea mulţi critici contemporani „obsedaţi" de aşa ceva; în primul rând pentru că şansele reale pentru a scrie o *istorie a literaturii* nu mai sunt atât de sigure ca înainte, întrucât lipseşte astăzi un *criteriu estetic unitar* de construcţie. Acest lucru se vede cel mai clar din cele trei volume ale lui Simion, care, fiecare în parte, pare scris de altcineva. Dar despre aceasta voi vorbi cu altă ocazie. Gheorghe Grigurcu este mult mai coerent, oferind o perspectivă critică personală şi un *stil;* la el pot să mă îndoiesc de unele subiectivisme ce derivă din excesul de personalitate, dar în nici un caz nu pot să găsesc criterii extra-literare de evaluare ca în cazul întreprinderii lui Simion. O *istorie a poeziei* ne propune Mircea Scarlat, care a ajuns în pragul volumului al treilea. Nu este de neglijat nici efortul lui Alex. Ştefănescu ale cărui evaluări din „Tomis" mi se par îndrăzneţe şi aştept cu multă curiozitate *istoria* sa „exactă". În ceea ce mă priveşte, nu vreau să vorbesc de ceea ce voi face; prefer să vorbesc totdeauna doar despre ceea ce *am făcut.*

— *Eşti familiarizat cu câteva literaturi europene. Ce opinie ai despre ecoul valorilor literare româneşti?*

— Nu trebuie să fii „familiarizat" cu alte literaturi pentru a observa că literatura română nu trezeşte deocamdată „ecou" în străinătate. Să ne înţelegem; sigur se poate vorbi de un „ecou" numai când alţii te iau în seamă şi se lasă *influenţaţi* de tine. Desigur că Nichita Stănescu este foarte cunoscut în Iugoslavia, Marin Sorescu este şi el cunoscut în mai multe părţi, dar atâta timp cât nu am avut recunoaşterea printr-un premiu Nobel, nu cred că putem să ne lăudăm inutil. Am mai spus-o: e şi treaba criticii noastre să introducă literatura română în alte spaţii prin intermediul unor sinteze originale care să stârnească interesul altora.

— *De la Labiş încoace sunt câteva valuri de poezie mai importante. Se vorbeşte despre generaţii, despre promoţii. În mod firesc valorile estetice nu sunt nişte monade, ele comunică. Într-o* Istorie *a poeziei de la Labiş încoace pe care promoţie (sau generaţie) ai pune accentul? Care ar putea deveni tema centrală a discursului critic?*

— „Tema centrală" a discursului critic ar fi *poezia,* aşa cum se poate (îmi imaginez cu modestie) observa din tot ce am publicat (sau public) în

Scanned with OKEN Scanner

cărți sau în reviste. „Accentul" l-am pus odată în cartea *Poezie și generație,* dar nu este exclus să fie greșit... Din experiența mea și a altora, am constatat că *actul critic* ca și cel *poetic* este o continuă *devenire;* deci, de aici se poate ușor deduce că și „accentele" vor suferi și ele mutații necesare. „Istoricul" care nu se sprijină pe valori ferme va pune „accente" false; de aceea, îmi propun să rămân lucid.

— *Poetul și criticul Marin Mincu a publicat recent un roman* – Intermezzo – *dintr-o nevoie artistică imperioasă sau din ambiția de a fi un scriitor total?*

— Există diverse perioade când un anumit gen și o anumită formă de expresie nu te mai satisfac și atunci simți necesitatea de a schimba instrumentul; „romanul" *Intermezzo* a apărut ca o răbufnire bruscă a unor lente acumulări narative ce-și revendicau o formă. Dacă nu l-aș fi scris acum, nu aș fi putut să-l mai scriu niciodată, așa că a fost și o încercare a mea, un pariu cu mine însumi ce m-a costat mult efort. Cred, într-adevăr, că proza este genul cel mai dificil și acum înțeleg de ce aici salturile se petrec mai rar și de ce avem atât de puțini romancieri adevărați.

„*Sinteze*", supliment al ziarului din județul Ialomița, decembrie 1984.

Scanned with OKEN Scanner

„ În absolut, poezia este comunicarea esenței umane și doar doi-trei într-o epocă sau într-o literatură reușesc acest maxim deziderat...“

Constantin Barbu: – *Cine sunteți, Marin Mincu? Slatina, București, Constanța, Florența: aș dori să ne schițați o biografie...*

Marin Mincu: – Nu sunt, după cum se cunoaște, decât Marin Mincu; m-am născut cu siguranță la Slatina, care a devenit astfel pentru mine un „ombilic“ al lumii; aici am făcut liceul, aici am părinții și aici mă întorc, de câte ori pot, ca să prind puteri după atâta alergătură. La București sunt bucuros să constat că trăiesc și scriu. La Constanța (Tomis) m-am retras pentru șapte ani ca să-l iscodesc pe Ovidiu despre unele lucruri mai delicate. La Florența merg din când în când să-i învăț pe descendenții lui Dante în ce limbă convorbea Ovidiu cu geții cei care nu-l puneau să plătească dările și-l țineau în mare cinste numai pentru faptul că era poet. Mă uimesc singur cât de repede m-a furat elanul autohagiografic. Altfel, fără a mai glumi, dincolo de această biografie exterioară la îndemâna oricui, aș putea să mă hazardez să vă spun tocmai dv. care ați scris un „eseu despre reamintirea Ființei“ că prin tot ce fac, și mai ales prin ceea ce nu fac, încerc să-mi reamintesc sau, mai exact, să mă regăsesc în centrul ființei mele. Desigur că fiecare dintre noi ne închipuim că locuim acest centru al ființei, oricine crede despre sine că reprezintă un Centru: aici unde mă aflu sau unde am ajuns *eu* ... eu cel care rostesc acum cele două foneme, e-u. Eul meu, pentru a se exprima, a traversat și traversează diverse ipostaze; este vorba desigur de acele probe scripturale pe care le alternează în permanență pentru a atinge

Scanned with OKEN Scanner

gradul maxim de autenticitate. Primordial, acest *ego* s-a situat înăuntru, poezia fiind – ca formă de expresie pură – cea mai aproape, după cum spune şi Heidegger, de reamintirea originară a Fiinţei; apoi, periodic se retrage *în afara* sa pentru a se contempla prin alte euri textualizate în operele constituite ale altora, critica şi eseul fiind, astfel, modalităţi variate de provocare a eului propriu. S-a observat, cred, că nu m-am oprit la o singură manifestare în scriitură, ci am variat mereu registrele şi metodele, căutând şi căutându-mă, de la poezia metafizică la aceea a realului, de la critica impresionistă la arhetipologie, la semiotică şi la textualism. Ca să pot să fiu mereu în centrul fiinţei mele a trebuit să caut mereu altceva; când celelalte *probe* nu m-au mai satisfăcut, am recurs la roman pentru a accede la eul cel mai autentic. Probabil nu mă voi opri aici şi voi continua să caut. Reuşesc să trăiesc deplin numai întreţinând fascinaţia acestei seducţii absolute care este literatura. Trăiesc ca să scriu sau, mai exact, să mă scriu.

— *Cum se face că deşi eraţi un admirator fervent al lui Călinescu până la plecarea în Italia, vă disociaţi tranşant teoretic şi practic de călinescianism după aceea? Care este situarea lui Călinescu astăzi, confruntat cu evoluţia criticii literare de la noi şi de aiurea?*

— N-am încetat să-l admir pe Călinescu, dar el aparţine timpului său. Pe de altă parte, un G. Călinescu nu are nevoie să fie „divinizat" nici „dez-divinizat" deoarece el rămâne Pedagogul cel mai acut al criticii noastre; cum ar spune C. Noica, Călinescu ne-a învăţat „dezvăţul" în critică, adică ne-a învăţat să *citim* literatura în sine, liberi de toate complexele culturale acumulate în timp. Nu este adevărat că G. Călinescu nu a avut o metodă şi că doar scria „frumos", cum susţin unii discipoli obosiţi; scriitura frumoasă în critică nu spune nimic în lipsa ideilor, sau în absenţa unui sistem de lectură adecvat prin care să re-deschizi operele devenite Texte.

— *Dar G. Călinescu nu a fost un critic „deschis"?*

— Da, Călinescu a fost un *critic deschis,* comparabil simultan cu De Sanctis şi cu Sainte-Beuve dar şi cu Bachelard şi Barthes. Metoda sa era, însă, *croceană* în sensul că „l'arte e l'espressione dell'intuizione pura" şi cu această metodă trebuie să fii cu adevărat Călinescu (adică trebuie să ai geniu!) pentru a distinge „tra la poesia e non poesia". Crocean fiind, Călinescu eluda materialitatea textului ca sistem de semne diacronic

Scanned with OKEN Scanner

constituite; dar mecanismul de producere a poeziei postmoderniste ca şi mesajele semantice ale acesteia nu mai răspund imperativului intuiţiei pure, rămânând inabordabile cu o asemenea metodă. Este uşor de înţeles de ce Călinescu nu s-a predat în faţa lui Proust, Joyce şi a avangardelor; marele critic nu a acceptat să valideze discursul lipsit de transcendenţa creaţiei, fixându-se la *modelele estetice* anterioare revoluţiei avangardiste. Avangardele doboară tirania transcendenţei discursului, propunând „laicizarea" radicală a acestuia. În locul instanţei metafizice a esteticilor transcendentale a fost instalată o instanţă laică, materială, dedusă din materialitatea textului.

— La întâlnirea pe care aţi avut-o la Craiova, în octombrie 1981, ca invitat al cenaclului „Ramuri", condus de Marin Sorescu, poetul Gabriel Chifu v-a întrebat dacă putem renunţa la „starea aurorală" a poeziei?

— Niciodată! Nici nu avem cum să „renunţăm" din moment ce poezia mare din toate timpurile tinde să atingă această „stare aurorală". În absolut, chiar şi atunci când pulsiunea ironică se face prezentă, poezia este comunicarea esenţei umane şi doar doi-trei, într-o epocă sau într-o literatură, reuşesc acest maxim deziderat. Ceilalţi, acea *invincibile armada,* de *alţi poeţi,* nu face altceva decât să muncească pe brânci pentru a înlesni apariţia celor doi-trei balauri de foc. Când se manifestă un nou model poetic (cosmologic, ontologic, metafizic, textualist etc.) acesta se ridică pe efortul celorlalţi. Ei sunt ocnaşii, săpătorii în roca dură spre a găsi licărul minereului aurifer; căutarea lor sisifică iluminează creaţia unuia singur ce se iveşte dintr-o dată, *când* nimeni nu se mai aştepta. Iată, din încercarea textualistă (dar şi netextualistă) s-ar putea să apară Poetul stării aurorale care să justifice şi să legitimeze lucrarea unei întregi generaţii. De aceea, chiar dacă este mimetică şi agresivă uneori, consider că tendinţa textualistă din poezia tânără trebuie lăsată să se consume de la sine şi să se transforme în altceva, conform acelui mecanism de autoreglare ce funcţionează automat în subteranele semnelor literare. Nu putem în nici un caz ignora acest uriaş travaliu artistic reprezentat de fenomenul textualist. Totuşi, trebuie tras un semnal de alarmă în legătură cu masiva inserţie de cinism ce marchează scriptural manifestarea acestei promoţii de inocenţi furioşi. Prea se ia totul în băşcălie, prea se întoarce pe dos orice principiu sacrosanct al poeticului, prea se face *tabula rasa* din ceea ce a fost anterior. Se întâmplă o disoluţie, o eroziune ireversibilă a

Scanned with OKEN Scanner

conceptului de poezie. Ce va fi *după?* Va fi o reîntoarcere cu alte resurse, desigur revigorate, decurgând din aceste sacrificii şi autodafeuri crâncene. Dar, atenţie, arta majoră nu a ridicat niciodată cinismul la rangul unui principiu regenerator!

— *Rubrica dumneavoastră „Poezia tânără" din „România literară" îşi propune să promoveze numai această tendinţă?*

— Nu neapărat. La această rubrică, începută iniţial în „Luceafărul" sub titlul „Poezia nouă", am vrut să edific întrucâtva asupra acelor pliuri ascunse ale ultimului discurs poetic şi să conştientizez o stare de căutări mai mult instinctive; mi s-a părut (n-ar fi exclus să greşesc!) că o pot identifica în parte, în opţiunea textualistă, dar opţiunea aceasta nu e exclusivistă, ci doar sincronă. Am propus în acest sens o *lectură* mai specială (nu „specializată") a textelor, lectură ce nu doreşte decât s-o completeze pe aceea tradiţională printr-un plus de adecvare; de aceea, poeţii sunt selectaţi în primul rând în funcţie de acest obiectiv. Nu am făcut altceva decât să testez un material nou care cerea (cel puţin aşa mi s-a părut) un alt instrument de abordare. Deci, aş putea spune că „metoda" mi-a fost impusă de obiect! Nu înseamnă că poeţii despre care nu am scris încă nu pot fi la fel de noi, ceea ce voi încerca să arăt când mă voi opri asupra cărţilor lor.

— *Care este noutatea interpretării, după chiar opinia autorului, în cărţile pe care le-aţi scris despre Eminescu, Ion Barbu, Lucian Blaga?*

— Este o „noutate" de acum deja veche, dar, oricum, la data apariţiei cărţilor, ipotezele de lectură propuse erau complet noi în contextul critic dat. Astfel, lectura nouă a „Luceafărului" din 1977 încerca să depăşească exegeza călinesciană prin integrarea eminescianismului în poetica romantică a visului şi prin ilustrarea profundei *dileme* eminesciene. Ipoteza aceasta, deloc tradiţională, a prins, căci mai încoace, Petru Mihai Gorcea a preluat-o, în literă şi în spirit, fără nici o contribuţie proprie, în „Steaua din oglinda visului" (C. R., 1983). În ceea ce priveşte *Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică* (Cartea Românească, 1981), pot spune că, deocamdată, teoria despre Text, pe care o sugerez acolo, nu a fost asimilată decât în parte; Ioan Buduca, într-o sforţare lăudabilă de altfel, mă asociază lui Radu Petrescu, deşi cartea regretatului prozator, *Meteorologia lecturii,* a apărut cu un an mai târziu decât eseul meu. A fost preluat în schimb limbajul critic nou şi am avut surpriza să găsesc sintagme identice

Scanned with OKEN Scanner

în cartea de debut a lui Cristian Moraru aplicate asupra lui Bacovia. Încercând să-l redau pe Ion Barbu propriului demers (textualist şi textualizant) am observat că, după această *încercare,* viziunea critică asupra poetului şi în general asupra poeziei ca *text,* s-a modificat simţitor în consens cu căutările noastre. Sunt satisfăcut că ideile critice de acolo au fost asimilate şi au devenit un bun comun. După unele tentative exegetice recente de a merge mai departe, în direcţia abordării propuse în eseu, se poate constata că nu prea mai sunt multe de adăugat. Ar trebui găsit un alt sistem de lectură, Ion Barbu fiind un poet deschis...

Cu studiul despre Lucian Blaga (Albatros, 1983), am voit să demonstrez că discursul blagian îşi revelează originalitatea numai dacă îl integrăm poeticii expresioniste, cea mai importantă pentru evoluţia poeziei după clasicism şi romantism. În cronica sa, „Blaga, poet expresionist" din „România literară", N. Manolescu afirma că „după Ion Barbu, examinat prin teoria textului în cartea de acum doi ani, Marin Mincu ne propune astăzi o lectură la fel de modernă a altui mare poet, în care referinţele suferă o pronunţată schimbare, într-un stil tranşant, plin de orgoliu, cu ceva dictatorial, energic şi viguros".

— Ce credeţi despre „protocronism"? Aţi scris undeva despre un „protocronism în viitor"?!

— Propunerea lui Edgar Papu, de altfel bine argumentată, în 1977 când a fost lansată, a fost exagerată apoi şi a devenit un mit publicistic. În esenţă, ideea este fascinantă, pentru că orice literatură naţională trebuie să fie protocronică în manifestarea sa irepetabilă. Orice act de creaţie în sine trebuie să fie protocronic, altfel n-ar justifica raţiunea propriei existenţe. Dar este absolut comic să susţii că totul a apărut mai întâi în literatura română, când foarte puţine din modelele noastre au fost omologate la nivelul literaturii europene (deocamdată doar Tzara şi Ionescu). De aceea, cred că problema esenţială este de a fi sincronici în prezent şi protocronici în viitor!

— În „Flacăra", nu de mult, scriaţi despre un eminescianism înainte şi un eminescianism după Eminescu. Dar dacă am înlocui eminescianism *cu* eminescianitate?

— Rămâne să fie adâncit conceptul de „eminescianism"; este de datoria filozofilor s-o facă. Altfel, ca să mă hazardez într-o butadă, dacă n-ar fi existat Eminescu, n-am fi putut vorbi astăzi de *eminescianism,* nici

Scanned with OKEN Scanner

proto-, dar nici *post.* „Eminescianitate" cred că ar fi fost, dar în nici un caz nu s-ar fi numit aşa.

— *Marin Mincu intenţionează să scrie şi el o* Istorie a literaturii române? *Cum? De ce? Este acum vremea „istoriilor"?*

— Ah, iată întrebarea! *That's the question* pentru orice critic român actual; de altfel, cred că nu există nici cel mai obscur recenzent care să nu „intenţioneze" s-o scrie. În fapt, orice individ implicat în actul literar deţine deja în sine o „istorie" a sa, căci trebuie să se situeze volens-nolens înăuntrul acesteia. Dar pasionant este să poţi s-o scrii! E vremea „istoriilor", într-adevăr, şi nu a *Istoriei...* Pe aceasta a scris-o definitiv G. Călinescu, astfel că dacă cineva ar mai avea curajul să se încumete, ar trebui să scrie *Istoria literaturii române de la Călinescu încoace...* adică de la anul 1941. Aş putea să mă încumet chiar eu, dar mai bine las altora ideea...

— *Ce părere are criticul Marin Mincu despre poetul „probelor"?*

— N-aş putea să spun decât că m-a atras această posibilitate de a investiga în act *poezia ca probă.* Altfel, nu mi-a plăcut niciodată să vorbesc despre propria-mi poezie. Nu ne putem privi decât prin alţii, aşa că îmi voi lua libertatea de a cita din Ştefan Aug. Doinaş: „Marin Mincu se afirmă ca un poet original, în pofida unei practici poetice care nu prea pune preţ pe originalitate. Voi spune atunci – şi nu ca un paradox – că poetul e original datorită sincronizării sale, singulare la noi, cu unul din ultimele demersuri ale liricii europene" („Disciplina inspiraţiei: Marin Mincu sau poetul ca producător de text" în „Viaţa Românească" nr. 9, septembrie 1905).

— *Ce gândeşte semioticianul Marin Mincu despre romanul său* Intermezzo?

— Romanul ca şi poezia este tot o *probă:* mă situez când în *exterior* (atunci folosesc limbajul criticii), când în *interior* şi în acest caz încerc limitele altor limbaje având conştiinţa acută a imposibilităţii transcenderii mecanismului textual. Îmi vine acum în minte o întâmplare cu Umberto Eco. Citisem recent *Lector in fabula* (era prin *1979)* şi l-am vizitat în redacţia revistei „L'espresso" din Milano pentru a-mi răspunde la chestionarul despre *Semiotica lette raria italiana* de care mă ocupam atunci. „Acum, că ştii care este mecanismul narativităţii, ar trebui să fabrici un roman pentru a-ţi confirma teoria", i-am spus eu glumind. M-a privit intrigat şi bănuitor. Ghicisem, scria deja la roman! *Il nome della rosa* a avut un succes mondial comparabil cu *„Les Mystéres de Paris"* de Eugène Sue,

Scanned with OKEN Scanner

despre care, de altfel, a scris un studiu semiotic. În ceea ce mă priveşte, am vrut să scriu un roman original, obsedat de chestiunea autenticităţii. Rezolvarea problemei autenticităţii, ce i-a preocupat pe Camil şi pe Holban, este o tentativă ce nu ţine în nici un caz de semiotică, şi cu atât mai puţin de semioticianul Marin Mincu. Ea aparţine exclusiv romancierului ce se află prizonierul unei *scrituri* la care nici un semiotician nu are acces.

— *Cum se împacă susţinătorul mai vechi al* heliadismului *cu noul promotor al textualismului?*

— Se împacă excelent. Heliadismul constituie acel efort titanian de a întemeia noul în toate direcţiile şi a construi un început de zid chiar şi deasupra unui abis. Prin vocaţia de a umple golurile, heliadismul ca şi heliadistul au deja o conştiinţă „textualizantă". Heliade este primul scriitor român care se află concomitent *înăuntrul* şi *în afara* discursului, având conştiinţa tragică a acestei dedublări. Astfel, el scrie o *gramatică a poeziei* pentru care fabrică pe loc toate speciile poetice; nu există o epopee românească şi se apucă s-o scrie, nu există poezie imnică şi o face. Heliade face totul cu o superbă nebunie textuală. Ultra-lucid în teorie şi inspirat în poezie, el este simultan o *natură* şi *o cultură,* ceea ce lipseşte unora dintre „contemporanii" mei care abia au luat bacalaureatul şi se apucă să dea lecţii despre Sklovski. Heliade e rana vie a literaturii române ce nu se va cicatriza, poate, niciodată. Dar asupra lui Heliade îmi propun să mai revin. Deocamdată, este necesar să simţim în carnea proprie durerea acestei răni necicatrizate.

— *Cum sunteţi, dumneavoastră, Marin Mincu? O linie de portret, dacă este posibil...*

— Nu sunt nici atât de „fioros" sau „nervos", cum vor să mă taxeze acei amici (a-mici) care nu au timp decât de bârfă în loc să scrie, dar nici atât de fragil încât să nu mă pot apăra singur atunci când nu mai e altă scăpare. Nu sunt , după cât se cunoaşte, decât Marin Mincu.

„Suplimentul literar-artistic" al Scânteii tineretului, nr. 24, 14 iunie 1986

Scanned with OKEN Scanner

Conştiinţa de sine literară a criticii (răspuns la ancheta „Caietelor critice")

1. Ce caracterizează, după opinia dumneavoastră, momentul actual al criticii româneşti?

2. Care sunt responsabilităţile criticii faţă de literatură? Dar ale literaturii faţă de critică?

3. Se spune că istoria literară trebuie să devină o istorie a formelor literare. Mai este posibilă (şi necesară) o istorie a valorilor literare? S-a devalorizat, oare, actul valorizării estetice?

1. În ultimul timp s-a afirmat că critica ar fi universitară, foiletonistică, semiotică, sociologică etc., adică din toate câte ceva, şi că încearcă astfel să se pună la punct pe sine cu sine.

Privită la modul general, critica a devenit un fenomen din ce în ce mai prezent şi mai important, după un moment de trac – explicabil, când a fost nevoită să achiziţioneze noi metode de abordare a operei, fiind. foarte aproape să se confunde cu cercetarea strict specializată (căci acest lucru presupune, în primul rând, structuralismul şi semiotica); după un moment, deci, ambivalent, de înaintare şi, în acelaşi timp, de criză, vizibil în contradicţiile limbajului întrebuinţat, aceasta a început să se întoarcă la o viziune mai largă asupra obiectului şi posibilităţilor proprii.

Critica actuală, înţelegând mai bine relativizarea actului de creaţie, după ce şi-a însuşit nişte tehnici, după ce a simţit din nou nevoia unei hermeneutici şi după ce a trecut, aş zice, printr-un fel de handicap filosofic, redevine ceea ce trebuia să fie mai de mult, adică o ipoteză de lectură în sens larg, dar una mai conştientă de sine şi cu un bagaj teoretic mai vast. Acest lucru era de aşteptat, era chiar modul firesc de evoluţie.

Scanned with OKEN Scanner

După ce şi-a suspectat fertil fundamentele şi criteriile judecăţilor de valorizare, era momentul să devină mai sigură de sine, să dobândească mai multă precizie în utilizarea limbajului ei specific şi, în acelaşi timp, să-şi permită din nou acele libertăţi creatoare pe marginea operei, fără pericolul de a mai cădea în impresionism.

Critica nu mai e acum aşa de *inefabilă,* cum fusese mai înainte, dar nu mai e nici aşa de tehnicistă cum era abia cu un moment în urmă. Este aceasta o etapă îmbucurătoare. Însă, din păcate, cei care n-au înţeles, în mod just, achiziţionarea noilor metode şi importanţa topologică a întrebărilor pe care critica şi le-a pus în ultimul timp sau – să zicem – cei care n-au trăit la propriu criza fertilă despre care am amintit, riscă în continuare să facă o lectură după ureche sau să divagheze fără nici un profit real. Privitor la rolul de încurajare şi de îndrumare, totuşi, critica actuală continuă prin mulţi, încă foarte mulţi reprezentanţi ai săi acreditaţi unor reviste, să se lase „sedusă" de „noutatea" aparentă a unor texte şi să folosească criterii foarte laxe, convieţuind adesea mult prea „paşnic" cu cantitatea imensă de literă tipărită.

2. Responsabilitatea criticii faţă de literatură? Poate mai mare ca oricând! Asta fiindcă, la rândul ei, şi conştiinţa de sine a literaturii s-a radicalizat. Literatura însăşi se află într-un proces de transformare de lungă durată (începând cu începutul secolului nostru) în care se tot pune la încercare pe sine, mergând până la curajul autodesfiinţării preconizat de avangarde; promite sau ameninţă să se transforme în altceva, să-şi transceadă propriul domeniu. Scriitorii înşişi sunt dublaţi azi de critici, dezvăluind o conştiinţă anticipatoare (şi uneori anihilantă) a actului propriu-zis de creaţie. Responsabilitatea critică se pune, astfel, cam din ambele părţi; din interiorul şi din exteriorul actului literar. Instanţele comunicării literare se amestecă; scriitorul devine un critic şi – mai nou – un lector redutabil. Criticul, profitând de pătrunderea scriitorului în domeniul său, face şi el aceeaşi încălcare şi o face cu entuziasm, cu frenezie: scrie, de pildă, poezie şi roman în, care se angajează total, se livrează total.

Lectorul s-a specializat şi el; dintr-un simplu consumator a devenit un veleitar al literaturii şi al criticii. Toată lumea e implicată în sfera literei scrise într-un proces de comunicare mult mai complex în care nu se mai ştie precis cine vorbeşte şi cine e vorbit, cine ascultă şi cine tace, cine

Scanned with OKEN Scanner

arbitrează şi pe cine. Există, deci pericolul de a se crede că nu mai are nimeni nici o responsabilitate: că putem face orice, oricând, oricum, oricine. Lucru fals! Responsabilitatea trebuie să fie mai mare ca oricând din partea tuturor. Această responsabilitate o văd ca pe o angajare gravă în propriul act literar, ca pe o maximă seriozitate, fie că e vorba de critic, de scriitor sau de cititor. Anumite permanenţe există şi ele trebuie reluate pe baza unei mai bune cunoaşteri a tradiţiei. Nu în sensul întoarcerii la o critică de tip cultural, ci la o sesizare permanentă a direcţiilor majore ale fenomenului literar, a portantului teoretic care dirijează abscons literatura şi la fixarea (ca aspiraţie de ordin general) unui ideal artistic mai generos care să aibă în vedere interdisciplinaritatea domeniilor criticului şi scriitorului. Ambii par, în momentul de faţă, însă seduşi de tehnica actului lor, de „tehnologia" şi „metodologia" lor, uitând conţinutul sau lăsându-l pe planul al doilea. În esenţă, nu se poate înainta decât având în vedere deplasarea simultană a celor două laturi ale procesului de comunicare literară.

3. Întrebarea este grea. Dacă istoria literară trebuie să se transforme într-o istorie a formelor? Aş zice că e necesară, da, mai ales în momentul de faţă, o astfel de istorie internă a formelor literare care să ţină cont de evaluarea structurală a sistemului. Însă e numai o aparenţă faptul că istoria literară s-ar putea dispensa de judecăţile de valoare. Istoria literară nu o scriem numai noi: s-ar putea să ne scrie şi ea pe noi. Un lucru e sigur; indiferent de criteriile folosite, judecăţile de valoare esenţiale le-au dat până acum mai ales criticii de valoare. Marii critici sunt ceruţi de apariţia marilor scriitori. Când lipsesc marile valori, atunci, pare-mi-se, se instalează şi criza evaluării. Nu cred că s-ar fi „devalorizat actul valorizării", ci cred că el se află tocmai în căutarea îndârjită a consolidării temeiurilor sale, iar această căutare, e drept, durează cam de mult. Ar trebui să ne gândim cu toţii, de pe acum, la momentul când valorizarea va fi ieşit din această căutare. Să introspectăm mai mult lectura şi pe cititor, cu aşteptările sale, căci se merge din ce în ce mai mult pe mâna lui. Şi critica şi creaţia au întors foaia pe partea lecturii. Lectură din ce în ce mai pretenţioasă, mai cultă, cu un bagaj teoretic enorm. Lectură capricioasă care aleargă de acum nu numai spre estetic, ci şi spre alte sfere. Ar trebui să încercăm aici un sondaj mult mai atent şi mai aprofundat. Nu numai în tehnica lecturii, ci mai a ales în abisurile ei, ca şi cum am sonda în viitor.

Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, fenomenul literar are loc într-un fel de *stare de pândă* tensionată; astfel, istoria valorilor s-ar putea să apară din mers, impunând mutații neașteptate. Pândind-o în momentele ei de mișcare, de schimbare, deci pornind, cum se spune, de la realități, s-ar putea să-i sesizăm și criteriile. Până atunci nu e rău să avem și o istorie a formelor literare sau chiar mai multe feluri de „istorii literare" mai „exacte" sau mai puțin exacte. Important e acum că critica are o conștiință de sine literară.

Caiete critice, nr. 4, 1984

Scanned with OKEN Scanner

Demersul oricărei critici trebuie să aibă ca punct de pornire textul

Marcel Pop-Corniş: – *De la* „Critice" *şi* „Poezie şi generaţie" *la* „Ion Barbu – Eseu despre textualizarea poetică" *şi* „Avangarda literară românească", *criticul Marin Mincu evoluează pe o traiectorie pe care aş vedea-o ca fiind ilustrativă (şi în multe privinţe deziderabilă) pentru critica noastră contemporană: traiectoria de la intuiţie la metodă, de la critica de „întâmpinare" la critica de construcţie. Aţi trecut, cum era firesc, în douăzeci de ani de activitate, de la impresionismul debutului la arhetipologie şi apoi la critica semiotică, adică aţi evoluat de la croceanismul de tip călinescian la metodele moderne ale criticii. Deci ce înseamnă metoda în critică?*

Marin Mincu: – Cum dumneata, stimate Marcel Pop-Corniş, ai analizat de curând anatomia balenei albe, nu ţi se va părea exagerat, dacă voi afirma că metoda în critică presupune aceeaşi goană neobosită a lui Ahab în căutarea şi vânarea balenei albe. Deci, ce înseamnă totuşi metodă în critică? În două cuvinte, calea cea mai nimerită de acces spre operă. Dar mai concret? Înseamnă a te apropia cât mai firesc, de fiecare dată *altfel*, de obiectul investigat care este opera literară, adică *textul*. Cât de uşoară este această apropiere şi cât ţine aceasta numai de vocaţie, iată întrebări pe care şi-le pune orice critic actual. Aş risca chiar un termen descalificant ca acela de „inspiraţie" care, nu-i aşa, nu are ce căuta în critică? Ei bine, e nevoie de o anumită „inspiraţie" ca să deschizi opera; această „inspiraţie" aparţine chiar momentului anterior aplicării oricărei metode.

— S-a schiţat la un moment dat, după cum este cunoscut, un început de polemică între foiletonişti şi adepţii noilor metode.

S-a afirmat că acestea n-ar aduce absolut nimic în afara unei terminologii goale. Cât adevăr există aici?

Scanned with OKEN Scanner

— Nu a fost decât un foc de paie fiindcă, orice s-ar întâmpla, critica nu mai poate fi deturnată de la acele achiziţii tehnice pe care le-a dobândit cu destul efort. Într-adevăr, la un moment dat, apărătorii conservatorismului critic au lansat nişte lungi *S.O.S.-uri retorice*, speriaţi, strâmtoraţi, intrigaţi deoarece de porţile vechi ale cetăţii noastre critice se apropiau zăngănind armele unor soldaţi necunoscuţi. Comod protejată, girovagând suplu în apele călduţe ale bunului simţ, numit după împrejurări impresionism, neimpresionism etc., barca criticii noastre a încercat să se ţină la adăpost pe cât a putut, eludând în continuare problema numărul unu a criticii.

— *Ce înţelegeţi prin "problema numărul unu a criticii"?*

— S-o mai ocolim şi să ne oprim puţin asupra foiletonismului criticii noastre contemporane. Traversăm o epoca de foiletonism, ceea ce duce la consecinţe grave. Nicăieri nu se mai face atâta foiletonism; când alţii inventează ipoteze de lectură şi sisteme critice incitante, noi consumăm spaţiile revistelor exclusiv pentru a discuta fenomenul literar la zi. Nimic rău în asta, însă criticul foiletonist nu are în general nici o metodă (iar am ajuns aici!), bazându-se doar pe intuiţie.

— *Dar există critică fără intuiţie?*

— Desigur că nu. Totdeauna, orice act critic profund porneşte de la intuiţie; este chiar „inspiraţia" de care vorbeam mai înainte. Intuiţia nu are cum să fie substituită de „metodologie", dar orice intuiţie poate fi mai bine demonstrată printr-o metodă adecvată, care să avanseze o *viziune critică de ansamblu.* Foiletoniştii se bat în piept jurând pe intuiţie şi uită că aceasta singură, astăzi, nu mai este suficientă. Şerban Cioculescu, cel mai redutabil adversar al metodelor noi în critică, susţine undeva că „progresul criticii nu constă în metoda generală, ci în «l'esprit de finesse» al fiecărui critic, în puterea lui de pătrundere personală şi de expresie cuceritoare". De acord. în două ocazii esenţiale, însă „spiritul de finețe" al criticului a fost depăşit de singularitatea operei analizate; astfel, în 1930 scriind despre „Joc secund" în „Adevărul", în lipsa unei metode suple, aptă să circumscrie demersul poetic absolut nou al lui Ion Barbu, Şerban Cioculescu afirmă, învins, că se vede silit să-1 înserieze pe poet „în şcoala poetico-religioasă a d-lor Blaga, Maniu şi Pillat de la *Gîndirea*". Deşi primeşte o replică imediată din partea poetului, care-l admonesta că, în conformitate cu asemenea „raţionament" (Ion Barbu nu zice deci

Scanned with OKEN Scanner

„intuiție"), ar urma că și Shakespeare este „gândirist" întrucât „e plin de miniștrii ai grației, de îngeri... ", criticul va refuza recidivist, mai încoace, poezia lui Nichita Stănescu tot pe motiv că e plină de „îngeri" și va selecta în schimb poezia anecdotică. Ce derivă de aici? Nimic altceva, decât că literatura nu se lasă supusă întotdeauna doar cu „metoda" „pătrunderii personale" și că, adeseori, o metodă bine însușită poate repara erorile „intuiției".

— *Totuși, e suficientă metoda în critică? Mă gândesc că o mare parte a suspiciunilor față de metodă și sistem vin din utilizarea lor ostentativă, fără flexibilitate, din angajarea acestora la teme și autori minori. În lipsa gustului critic, a ingeniozității interpretative, metoda poate fi compromisă, nu-i așa?*

— Răspunsul este deja cuprins în întrebare; orice aplicare din exterior a unei metode duce la rezultate false. Dar în metodă, nu trebuie să se includă doar simpla practică (*technè*), ci și o *theoria* ce dă validitate și întemeiază orice asemenea demers. Astfel, viziunea hermetică, întrevăzută într-o primă etapă de cercetare a poeziei lui Barbu, m-a obligat să întrebuințez o cale diferită de interpretare, în 1971, decât metoda folosită în cea de a doua *ipoteză de lectură*, propusă la interval de aproape zece ani.

Autorii mari admit mai multe căi de acces și, de aceea, cred că Arghezi câștigă chiar și de pe urma unei interpretări mai tehniciste cum ar fi abordarea recentă a Emiliei Parpală. Aș vrea să mărturisesc aici că eu rămân un critic tradițional și că numai complexitatea operei poetice a lui Ion Barbu m-a ambiționat să caut și să construiesc o cale de acces nu tocmai... accesibilă. Nu știu cât de mult s-a pătruns metoda sugerată acolo, dar după apariția cărții, am observat că multe sintagme critice folosite de mine în legătură cu Ion Barbu, au început să circule necontrolat. Important este să poți să-ți negi metoda, să devii sceptic după ce ai probat-o. Abordând apoi pe Lucian Blaga, prin prisma poeticii expresioniste, în lectura realizată în colecția „Lyceum", mă eliberasem deja de textualism. Iată că observ, însă, că unii din poeții foarte tineri sunt preocupați instinctiv sau deliberat de anumite probleme și forme de expresie specifice unor căutări textualizante sincronice; m-am simțit obligat să îmi spun punctul de vedere prin intermediul unei lecturi mai „metodice". Oricum, nici Ion Mureșan, nici Matei Vișniec nu mai pot fi lecturați doar cu „l'esprit de finesse", să mă ierte decanul de vârstă al criticii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

— Cum priviți evoluția unor critici ai noștri, până mai ieri foiletoniști redutabili, azi abordând cu mai mult curaj metodele noi și propunându-ne nu panorame, introduceri, istorii literare în mers, ci morfologii, tipologii, retorici ale unor genuri literare?

— Sunt mulți cei ce lucrează probabil în umbră, căci nu prea se văd rezultatele. Mă aşteptam ca, după excelenta carte despre Caragiale, văzut prin formaliştii ruşi, Al. Călinescu să vină să ne ofere alte lucrări extraordinare. Criticul atât de promițător a capotat însă în... îndeletnicirea, atât de la îndemână, de recenzent literar. Alții vor să „sfideze retorica" mai recent, dar nu se poate sfida retorica printr-o critică retorică. Probabil că greşesc, dar am impresia că nu există încă o şcoală modernă de critică la noi; se încearcă o înregimentare din mers, a criticii, după ureche, de aceea, aplicările ce se fac ne arată tocmai limitele. De exemplu E. Simion în *Dimineața poeților* citează copios pe Roland Barthes din *Fragmente d'un discours amoureux* şi pe Denis de Rougemont pentru a constata despre un poem al lui Conachi că „este prima oară după ştiința mea (după *ştiința* lui E. Simion – n.n.), când un poet erotic îndrăzneşte să vorbească despre astfel de lucruri şi să arunce o privire concupiscentă spre trupul femeii. A dezveli sânul, a vedea țâțişoara rumenită, a ridica «di pi picioare orice fel de-nvălitoare» – constituie un imens curaj". O fi dacă o spune E. Simion, dar numai pentru atâta lucru, vorba lui Şerban Cioculescu, nu cred că era nevoie să-l invoce pe Barthes. Aplicațiile „amoroase" ale lui E. Simion asupra primilor noştri poeți se prezintă ca o încercare hibridă, cartea fiind astfel ratată, deşi ideea era excepțională şi ar putea să i-o fure între timp altcineva şi s-o rescrie pornind de la realitatea textului, iar nu adaptând un citat din Conachi la o teorie a lui Denis de Rougemont. Altfel stau lucrurile cu *Arca* lui Nicolae Manolescu unde criticul porneşte totdeauna de la text pentru a ne propune o istorie internă a formelor de expresie româneşti. Tocmai faptul că Nicolae Manolescu posedă o metodă mai bine asimilată îl duce la reuşită şi aici criticul se împacă exemplar cu cercetătorul. Avem foarte puțini critici adevărați, capabili să facă cercetare şi foarte mulți cercetători lipsiți de spirit critic. Cercetătorul care nu este dublat de critic va cădea în capcana exaltării metodologiei.

Scanned with OKEN Scanner

— *În capitolul ultim din* Eseul despre textualizarea poetică, *intitulat* „Contextualitatea lecturii", *vorbiți despre materialitatea operei sau despre* materialitatea textului; *care ar fi portantul teoretic și practic al acestei sintagme?*

— Situarea mea inițială, din *Critice* I și II, într-un călinescianism suigeneris însemna, trebuie să recunosc, o reacție negativă, de tip crocean, față de realitatea textului; chiar și refacerea din interior a textului, de tip parafrastic, practicată de mulți, poate fi o trădare a acestuia, o manevrare ideologică, sociologică, sau de alt tip, oricum până la urmă tot o manipulare. Problema esențială, pe care semiotica și structuralismul au pus-o în altă lumină, decât aceea croceană (și călinesciană întrucât, la noi, moștenirea lui Călinescu, ca metodă critică, se altoiește pe un croceanism destul de fidel), este legată de adecvarea la obiect a actului critic, adică de recunoașterea axiomei elementare că, *demersul oricărei critici trebuie să aibe ca punct de pornire textul.* Textul literar poate fi considerat *acel ansamblu material de elemente, constituit din sisteme diverse de semne, articulate unitar în baza unor raporturi de ordine, instituite de legile interne ale oricărui gen.* Ale fiecărui gen și ale oricărei opere (text) luate separat, mai trebuie adăugat. Nu orice text este o operă literară, dar orice operă literară este un text; pornind de la acest postulat nu se mai poate eluda faptul acceptat aproape unanim că *structurile operei* sunt *materiale* și că organizarea acestora se încadrează diacronic în schemele unor coduri recognoscibile ce aparțin diverselor genuri sau diverselor nivele ale diverselor genuri. Semiotica narativă a defrișat teritorii vaste, adevărate tabu-uri pentru critica tradițională, dovedind că un text este analizabil prin metode precise; *conștiința literarității discursului* este o achiziție recentă, chiar dacă au existat autori care, în mod periodic, au anticipat stadiul actual. A analiza *literalitatea operei,* iată o operație posibilă fără de care demersul critic apare sărăcit. Aceasta presupune, înainte de toate, o anumită disciplină a metodei, *disciplină* și disciplinare devenite obligatorii în critica postcroceană. Propunând *realitatea textului* ca punct de pornire în analiză, critica modernă a pus accentul pe *metodă* spre a se emancipa de anarhia abordărilor impresioniste, ce substituiau totul unei receptări empirice, altfel zis „creatoare". Nu trebuie să se înțeleagă greșit că prin aceasta am respinge critica lui Călinescu; metoda călinesciană a impus o operă critică unică și irepetabilă, iar pastișarea acesteia rămâne doar apanajul criticii mediocre. Călinescu reprezintă sinteza genială a unui secol întreg de critică românească. La

Scanned with OKEN Scanner

unul din ultimele sale cursuri, la care am asistat, Călinescu afirma, în mod aparent paradoxal, că „a mai fi eminescian azi ca poet ar fi un dezastru"; parafrazîndu-l, vom spune că a mai fi călinescian, astăzi, în critică, este cel puţin anacronic. Cochetăria unora, conform căreia metoda ar fi implicită actului critic, mi se pare o frumoasă utopie. Ea face parte din arsenalul de eludări teoretice, subsumate aceluiaşi croceanism sui-generis care situează demersul critic într-un *anti-istorism permanent,* neglijând materialitatea şi corporalitatea textului în favoarea *intuiţiei* critice, devenită un concept lax şi universal. *Contextualitatea lecturii* moderne cere, însă, o mai largă supleţe teoretică în abordarea textului literar şi achiziţia cea mai importantă, prin reacţia implicită şi explicită la croceanism, o constituie chiar această întoarcere pozitivă şi pozitivistă la realitatea textului. În acest sens, tentativa cea mai serioasă de clasificare a problemelor textului, aparţine criticii italiene de orientare filologică. Un elev al lui Gianfranco Contini (întemeietorul criticii variantelor), D'Arco Silvio Avalle, susţinea că, a mai fi crocean astăzi, este aproape o „crimă". El avea în vedere cunoscuta evadare *aleatorie* a criticului crocean în spaţiul disjunct al propriilor consideraţii, trecând *dincolo* de „fizicitatea" operei literare, ce pune în joc un cod specific, integrat diacronicităţii formelor de expresie. Astfel, pe criticul modern îl interesează în primul rând ceea ce comunică sistemul de semne al operei cercetate (constituite în text) şi, în consecinţă, toate enunţurile sale vor fi condiţionate de realitatea textului. În schimb, pe criticul tradiţional, înarmat cu un bagaj eteronom de informaţii şi impresii, îl vom găsi preocupat de dorinţa de a transforma toate aceste informaţii în tot atâtea posibilităţi pentru a parcurge *drumul* spre text, indiferent la mesajele semantice sau formale diacronice pe care acesta (textul) le codifică. Deci, pentru criticul tradiţional nu contează *ceea ce comunică textul prin intermediul sistemului de semne puse în act,* ci ceea ce posedă el (criticul) în memoria culturală ereditată. Primul critic *pleacă* totdeauna de la textul „concret" în toate enunţurile sale, pe când al doilea încearcă să intersecteze sau să ajungă la unul din punctele focalizante ale textului, prin tot atâtea subterfugii impresioniste, declanşate *a priori.* Acest *apriorism* metodologic al criticii tradiţionale a născut dicotomia *conţinut/formă,* perpetuată inhibant într-o anumită etapă dogmatică. Ceea ce este paradoxal, astăzi, conţinutiştii îi acuză pe cei care introduc noile metode în operaţiile lor critice, de *formalism.* Dar, cu subtilitate, se poate

Scanned with OKEN Scanner

observa că, de fapt, aceştia din urină, cei care au în vedere materialitatea operei literare, vor să lichideze tocmai falsa opoziţie formalism/ conţinutism, întemeindu-şi demersul pe o concepţie „materialistă". Opera literară nu mai este deci (nu mai poate fi) numai mesaj semantic sau numai mesaj formal, ci un *proces dinamic în cadrul căruia cele două nivele de existenţă ale semnului saussurian se încorporează în text pentru a comunica sens.*

— *Preocuparea pentru avangardă a apărut, se pare, simultan cu aceea pentru semiotică.* Poesia romena d'avanguardia *realizată în colaborare cu Marco Cugno, în 1980, la editura Feltrinelli, premerge, cu trei ani, fundamentala* Avangarda literară românească *(700 de pagini format mărit apărută în 1983 la Minerva) iată o acţiune încrucişată de a repune în discuţie avangarda noastră în Italia şi aici. Care a fost resortul ei?*

— *Unul polemic,* cum a observat Mircea Martin când a comentat cartea. *Avangarda a fost şi rămâne la noi un mod european de a ne manifesta,* dar nimeni nu ţine cont de acest lucru sau se face că nu ţine cont. Am vrut să pun cărţile pe masă. Acum escamotarea valorii avangardei istorice româneşti nu mai este posibilă şi se poate omologa astfel şi literatura neoavangardistă mai coerent. Dorinţa secretă a fost şi aceea de a oferi tinerilor ocazia unei confruntări; *materia* nu se afla chiar la îndemâna oricui şi exista riscul firesc al unor mimetisme neasimilate. Prudenţa dogmatică a criticii româneşti, în general, faţă de avangardă, a dus la situaţia paradoxală a unei respingeri totale fără a fi cunoscută cu adevărat. Am încercat să o fac cunoscută; de aici poate să înceapă discuţia cum spunea Nicolae Manolescu în cronica sa. Aştept.

— *Îmi amintesc că tot în capitolul final din acelaşi* eseu *citat mai sus, avansaţi ideea că* critica începe s-o ia înaintea literaturii, *atunci, aceasta a creat oarecare nedumerire, dând ocazia multora să se irite. Vi se pare, într-adevăr, că genul critic proliferează în dauna literaturii? Care ar fi motivarea acestei situaţii?*

— Neîndoielnic că la ora actuală se scrie extrem de multă critică, mai ales dacă avem în vedere faptul că, în prezent, s-au şters graniţele dintre diferitele compartimente ale „genului" critic. Nu se mai face deosebirea netă între teorie şi eseu, între exegetică şi critica foiletonistică etc., etc. După semnele timpului, critica literară trece astăzi printr-o serie de transformări radicale; polemicile succedate cu repeziciune aici şi aiurea între „noua critică", cum a fost numită în general şi celelalte orientări, oarecum mai conservatoare, au dinamizat un teritoriu prin definiţie ref-

Scanned with OKEN Scanner

ractar inovațiilor. Încep să fie abandonate, în mod treptat, acele instrumente ce nu mai satisfac contextul cultural, căutându-se alte metodologii care, chiar dacă repetă lucruri deja ştiute, sunt pentru unii stimulatoare de energii noi. Într-un interval destul de scurt au apărut critica stilistică, critica structuralistă, critica arhetipală, critica sociologică, critica psihanalitică, critica textuală, critica semiotică, psihocritica etc.

Astfel, se poate afirma că metodologia criticii e supralicitată astăzi în dauna obiectului ei. Situația este paradoxală şi fără precedent dacă avem în vedere epocile mai apropiate. Nu se mai aleargă atâta după literatura de ficțiune propriu-zisă ci după aceea care *referă despre.* Ceea ce se citeşte cu mai mult interes acum (urmăriți acest lucru în seria „Studii" a editurii Univers) este demonstrația critică, devenită în mod surprinzător *roman* al... poeziei, *roman al...* romanului, *roman* al... criticii etc. Aproape pretutindeni, criticii sunt mai cunoscuți decât romancierii, poeții etc., marile reuniuni internaționale nu mai au ca argument de discuție în primul rând literatura ci... critica. Oriunde se vorbeşte de Bachelard, Barthes, Richard, Frye, Wellek, Eco, Lotman etc. Aceasta nu poate sugera altă concluzie decât că critica încearcă sa treacă pe primul plan, luând locul literaturii. A apărut chiar un gen nou, acela al *metacriticii*, ce se practică aproape în mod aberant în unele părți. E posibil ca toate acestea să indice că, la finele mileniului al doilea, cultura trece printr-un moment de alexandrinism îngrijorător.

Dincolo de această proliferare fără precedent a genului, critica nu reprezintă altceva decât o încercare mereu reluată de a controla existența operei. Această *existență* nu poate fi decât una materială, şi de aici derivă obligativitatea criticului de a dovedi prin demersul său materialitatea operei.

— *Dar care e locul literaturii şi al destinatarului ei?*

— Dacă astăzi critica ocupă un spațiu din ce în ce mai amplu, apare întrebarea despre locul ce-i rămâne literaturii; ce se întâmplă cu opera literară, ce devine aceasta, care sunt perspectivele după care va fi valorizată? Este posibil ca deschiderea operei să fie *infinită*, conform teoriei lui Umberto Eco, vehiculate cu peste douăzeci de ani în urmă, în faimoasa lucrare *Opera aperta*? Să fie „colaborarea" interpretului mai importantă decât contribuția autorului însuşi, cum s-a afirmat cu exagerare apoi de anumiți reprezentanți ai grupului „Tel Quel"? Iată interogații firești ce ar părea că pun la îndoială existența literaturii. Ne amintim

Scanned with OKEN Scanner

teribila întrebare pusă de Todorov, în 1974, „Există oare literatură? ". Nici o grijă; literatura există, dovadă că fenomenul meta-literaturii se extinde impetuos, amenințând să inunde întreg domeniul. Sânt însă perioade de intense căutări critice, când metodologia pare să pulverizeze obiectul cercetării.

Situația este foarte complexă și toate aceste avataruri ale criticii moderne nu vor rămâne fără urmări; când trec „modele" se constată că ceva se schimbă totuși, schimbare ce va determina deplasări radicale de perspectivă în întreaga dinamică a comunicării literare. Schimbarea criticii implică, în mod dialectic, schimbarea literaturii. Este cert că autorul începe să fie influențat mai mult decât până acum de către critică. Lectorul însuși, al cărui orizont al așteptării se modifică periodic, este indiscutabil receptiv la orice schimbare; în consecință va cere și el o altă literatură. Critica face parte integrantă din literatură și chestionarea dacă poate sau nu înlocui literatura este falsă și inutilă.

— *Din 1968, de la debutul editorial, publicați alternativ poezie și critică; apoi ați publicat și roman; m-ar interesa, în încheiere, dacă e vorba de un program precis, urmărit cu deliberare sau e ceva întâmplător?*

— Totul este „întâmplător" deliberat. Mă consider un profesionist al scrisului, cum unul e aviator iar altul scafandru. Sunt pentru respectul autonomiei profesiilor. Când unii amici mă întreabă stereotip „ce faci?", răspunsul meu invariabil este „scriu". Nu știu de ce ei se miră de acest răspuns, dar eu apreciez că a te achita bine în profesiunea scrisului este un act tot atât de important ca și dacă ai exercita întâmplător profesiunea de agricultor sau pe aceea de ministru. Dacă scriitorii *scriu* (și *publică!*), nimeni nu are dreptul să-i acuze că se sustrag din câmpul muncii. Dimpotrivă. Concepția curentă, conform căreia scriitorul (și în general artistul) ar fi un fel de *fannullone* și că ar trebui să fie trimis în fabrică „să muncească", este primitivă și periculoasă, întrucât nu recunoaște specificul muncii intelectuale și nu-i acordă statutul cuvenit printre îndeletnicirile cetății. Scriitorul trebuie să rămână scriitor; nici mai mult dar nici mai puțin.

Suplimentul literar-artistic, 7 aprilie 1985

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Mereu în miezul realului

Tania Radu: – *Stimate Marin Mincu, sunteţi un critic literar recunoscut pentru inconformismul („inconfortabil") al opiniilor, cu opţiuni necanonice şi verdicte surprinzătoare, tranşante. Aţi provocat, nu de puţine ori, reacţii, nemulţumiri, polemici: sunteţi un „reactiv", adeseori binevenit, în creuzetul – foarte încăpător de altfel – al literaturii noastre. Despre critică, valoare, ierarhii în istoria literară şi în contextul contemporan al culturii, aţi scris mult, aţi vorbit în interviuri. De această dată sunteţi de acord să vorbim despre proză? Pentru că aceasta este cea mai recentă „trădare" a criticii literare semnate de Marin Mincu: nu demult aţi publicat un roman,* Intermezzo *(Editura Albatros, 1984), apărut aproape simultan cu alte două romane aparţinând unor critici (eseişti sau istorici) literari:* Un burgtheater provincial *de Livius Ciocârlie şi* Caiet pentru... *de Alexandru George. Coincidenţa nu a scăpat criticii, ba, dimpotrivă, a generat discuţii ample în presă, inclusiv un serial care vă aparţine, publicat în* Amfiteatru. *Această nouă faţetă a scriitorului Marin Mincu este doar un... intermezzo sau un drum care va fi continuat?*

Marin Mincu: – Când anul trecut, la începutul lui noiembrie, i-am telefonat lui N. Manolescu şi i-am spus că vreau să-l întâlnesc ca să-i dau „romanul", acesta s-a arătat intrigat: „ce roman?". Căci, nu-i aşa, nimeni nu se aştepta să scriu un roman, asta mai lipsea, să mă bag şi-n teritoriul romancierilor; fii, domnule, serios, romane scriu Ţoiu, Bălăiţă, Pardău, ce să cauţi dumneata aici? În finalul cronicii sale, acelaşi N. Manolescu a ţinut să-şi ia măsuri de precauţie, susţinând cu mâna pe inimă că „ar fi exagerat să afirm că m-a entuziasmat". Nu l-a entuziasmat, dar a scris o cronică despre *romanele criticilor!* Iată cuiul problemei, de care aş vrea, pe cît va fi posibil, să ne „agăţăm" în această discuţie.

— *„Cui" va să zică, probabil, „clou"-ul problemei şi nicidecum ... „cuiul lui Pepelea", aşa-i?... Continuaţi, îmi cer scuze pentru întrerupere.*

— ...Mai întâi însă trebuie să spun că am publicat acest roman după multe tatonări, răscolit de întrebări şi ros de îndoieli, cum nu mi s-a întâmplat în general când mai publicasem poezie sau critică; deci era la mijloc nu o ambiţie, ci un pariu dur cu mine însumi, o spaimă aproape metafizică să nu depăşesc pragul *vârstei de romancier* fără să public Romanul.

— *Care ar fi acest prag?*

— Există superstiţia cunoscută a celor patruzeci de ani; înainte de acest barem, se spune că un romancier nu a *trăit* destul ca să nu artificializeze, iar *după*, apare destul de improbabilă trezirea vocaţiei de romancier, cea mai complexă şi cea mai dificilă între celelalte manifestări literare. Dar eu m-am salvat: am publicat romanul la timp!

— *Îndeobşte, o operă literară este considerată un* răspuns *la o întrebare de anvergură şi de profunzime a autorului. În cazul romanului dumneavoastră, care ar fi această întrebare?*

— Da, aici este miezul problemei, dar să o luăm mai pe departe: de ce „molima romanului bântuie printre criticii literari" români de la apariţia acestuia ca gen literar la noi? De această „molimă" se pare că a suferit şi Radu Ionescu, primul critic adevărat al nostru, „neselectat" din pricina contemporaneităţii cu Maiorescu. De ea suferă Ibrăileanu şi Călinescu şi se lasă contaminaţi, la modul exterior, E. Lovinescu şi Octav Şuluţiu. În 1984 apar, la interval foarte scurt unul faţă de altul, trei romane semnate de critici. Cum se explică acest fenomen curios? Cred că atunci când un critic îşi pune problema de a se exprima în alt gen decât în acela *critic,* el are totdeauna în vedere un program estetic, conştientizat brusc prin reacţia polemică la produsele romaneşti (în cazul acesta), cărora le este contemporan. Vreau să afirm că, dincolo de o necesitate artistică stringentă (în absenţa căreia nu ar fi posibil actul scrierii romanului), criticul ştie ce face şi nu se lasă traversat de emfatice ambiţii scriitoriceşti. El umple mereu nişte „goluri" pe care le vede mai clar ca *autorii de romane* (aceasta şi prin distanţarea teoretică), construind într-un spaţiu interstiţial asumat. Nici Călinescu şi nici Ibrăileanu n-au scris roman doar pentru a se afla în treabă. Fiecare a făcut din această activitate o preocupare literară de maximă gravitate. Astfel, Călinescu va

Scanned with OKEN Scanner

da un roman modern, comportamentist aproape, în *Cartea nunții*, atrăgând romancierului român atenția asupra posibilităților de investigare epică a unei teme eterne (autorul amintise de tipicitatea în ordinea semnificatului a cunoscutului cuplu din Longos); prin *Enigma Otiliei* se grăbește, după ce teoretizase absența romanului de tip balzacian la noi, să introducă o *formulă romanescă* pentru simplul motiv că aceasta lipsea; balzacianismul ca atare este o abstracție, dar schema narativă presupusă impunea parcurgerea unui itinerar teoretic și practic pe care nici-o literatură serioasă nu trebuie să-l eludeze; nici, apoi, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, Călinescu nu va fi mai puțin polemic, propunând o altă formulă romanescă, derivată dintr-o viziune ludică asupra lumii și textului. Dar despre actualitatea romancierului s-a vorbit în permanență în ultimul timp. Rămâne să ne întrebăm de ce această formulă nu a fost continuată sau de ce a fost urmată foarte puțin? În concluzie, Călinescu a *văzut* mai clar ceea ce lipsea, la un moment dat, din peisajul romanesc românesc și a încercat, de fiecare dată, să umple un gol. Există deci o *pulsiune compensatorie* în istoria romanului nostru, ilustrată superior, ca program estetic, odată cu Călinescu.

— *Nu credeți că simplificăm exagerat lucrurile reducând actul creator, impulsul creator, la o simplă chestiune de* program?

— Ba da. Trebuie, este obligatoriu să operăm această restrângere. În fond, ce înseamnă „impuls creator" când este vorba de istoria romanului? Este suficient să citățm două nume; să meditățm puțin asupra lui Thomas Mann sau James Joyce. Cât program și cât „impuls creator" sunt cuprinse în opera lor?...

— *Bun si atunci ce facem cu... Balzac?*

— Ceea ce a făcut Călinescu. Este de ajuns să vedem în ce măsură Călinescu a ales din balzacianism programul sau „impulsul creator", ca să căpătăm un răspuns la întrebarea pe care mi-ați pus-o. Impulsul creator netulburat de nici o adiere teoretică nu este decât o formă, o mască a unui veleitarism congener romancierului român care vrea totdeauna să aibă numai talent. Să nu uităm că, de fapt, avem foarte puțini romancieri. Structurile romanului nostru sunt destul de sărace; este important de semnalat că printre ele, două aparțin lui Călinescu și Ibrăileanu. Altfel, Camil Petrescu avea un program foarte riguros și nici nu se poate spune că i-ar fi lipsit „impulsul creator". Pentru actualitate, un romancier cu

Scanned with OKEN Scanner

program este Nicolae Breban. În mod hotărât, romanul românesc începe să existe cu adevărat abia atunci când își propune să răspundă rigorilor unui program. Astfel, faptul că trei critici actuali s-au apucat de roman, în momentul de față, mi se pare încă o dată foarte semnificativ. Este probabil că ne aflăm într-un moment similar cu acela din deceniul patru. După trecerea a cincizeci de ani, poate că orizontul de așteptare al lectorului s-a modificat în mod esențial, această modificare, importantă, cerând din partea autorului transformările necesare în planul construcției romanești și al scriiturii. Se pare că, deodată, nu mai satisfac vechile categorii ale romanului, cum ar fi de pildă *romanul mimetic.* Este semnificativ faptul că într-o împrejurare – s-o numim „de atelier" (în cadrul unui cenaclu de proză) – Ov. S. Crohmălniceanu a asociat proza tânărului Ioan Groșan cu aceea a sămănătoristului Ion Al. Brătescu-Voinești, criticul fiind obsedat probabil de tirania modelului prozei mimetice practicate mai ales la noi. Întâmplarea aceasta m-a făcut să meditez puțin asupra mutațiilor de perspectivă, în spațiul scriiturii și meta-scriiturii, pe care criticul, aparținând altui model de receptare (mai mult psihologic), *nu* le avea în vedere în urmă cu vreo doi-trei ani.

— *Dar ce înțelegeți prin* roman mimetic*?*

— În nediferențierea estetică, dăinuind cam de multișor între prozatorii actuali, care uită repede că marii romancieri, de ieri și de azi, aveau un *concept romanesc* bine precizat, se întrevede această confuzie ce întreține ideea că orice produs „narativ", ce simulează încă o falsă iluzie a vieții, prin intermediul unor mijloace epuizate de aproape un secol, poate fi omologat drept „roman". Este paradoxal, dar aproape orice romancier român tânjește să scrie *Război și pace.*

— *Credeți că pentru ultimele două decenii ale epocii noastre, în care romanul românesc a cunoscut o spectaculoasă afirmare, proza tinerilor autori despre care scrieți în* Amfiteatru *răspunde acestui deziderat?*

— Desigur, *proza nouă,* cum am numit-o, se înscrie în această direcție. Prozatori tineri precum Vasile Andru, Tudor Octavian, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Adina Kenereș, Ioan Groșan, Cristian Teodorescu, George Cușnarencu și alții s-au *repliat imediat asupra realului,* ațintind un ochi infraroșu către *spații insignifiante prin banalitatea lor,* acele spații pe care focalizarea ochiului romanesc tradițional nu le cuprindea sau le considera lipsite de relevanță narativă. Proza aceasta se insinuează

Scanned with OKEN Scanner

în cele mai ascunse zone ale realului şi imaginarului, construind acele modele existenţiale prin care face concurenţă vieţii nude. (Ar fi de citat aici Ion Iovan cu romanul său *Comisia specială.*) Nimic din ceea ce aparţine umanului, în ordine existenţială sau estetică, nu trebuie eludat şi atunci procedeele şi tehnicile de investigare romaneşti se nuanţează, devin mai complexe, surprinzând schemele sistemului de funcţionare ale comportamentului şi gândirii individului. Relativismul perspectivei se înscrie în vasta *viziune intertextuală* ce caracterizează *epoca experimentalistă* pe care o traversăm la toate nivelele. De aceea, revenind la discuţia cu prietenul meu, autorul unui roman plin de „viaţă", vom observa imposibilitatea concordanţei structurale; sigur că acum *textul se autoreflectă în permanenţă, îşi inventă un plan secund de referinţă, un meta-text prin care încearcă să scoată în evidenţă propriile-i mecanisme de funcţionare, mecanisme apte să ilustreze, la o scară mai vastă, sistemele semiotice ale existenţei şi gândirii.*

Romancierul acesta, *experimentalist* cum l-am numit, nu mai recurge doar la o singură modalitate narativă; el schimbă continuu perspectivele şi registrele spre *a fi mereu în miezul realului* şi a reuşi să-l absoarbă în discursul său. Pulverizarea perspectivei narative are o justificare precisă; astfel, sondajele devin paradigmatice, capătă adâncime apropiindu-se de rezultatele poesiei. În definitiv, problema este să vedem ce a rămas din vechea retorică narativă şi să procedăm la identificarea formelor de expresie prin care noua proză şi-a construit o tradiţie dinamică mai suplă, aptă s-o înlocuiască pe aceea „tradiţională". În această direcţie, aportul romancierilor-critici merită toată atenţia.

— *Deci, revenind, la ce întrebare a criticului-romancier Marin Mincu răspunde romanul* Intermezzo?

— Există mai multe planuri spre care converg eforturile programate ale criticilor ce au publicat romane în 1984. Unul poate fi acela al *scriiturii,* altul acela al *autenticităţii* la mai multe nivele şi, în primul rând, al *autenticităţii scriiturii.* N-aş vrea să repet meta-teoria românească ascunsă în paginile romanului meu, mai bine las plăcerea întreagă cititorului de a o descoperi. Dar mutaţia fundamentală din proza nouă, realizată printr-un efort îndelung de meditaţie şi aşteptare se află în autenticitatea scriiturii. Procesul autoconştientizării scriiturii nu se confundă nici cu stilul pitoresc-metaforic al lui Fănuş Neagu (şi exemplul nu are nici o nuanţă peiorativă), dar nici cu intertextualitatea involuntară (atunci când dă

Scanned with OKEN Scanner

efecte estetice) sau voluntară (atunci când nu dă!) a lui Mircea Horia Simionescu, care pastişează metoda borgesiană fără a-i intui dimensiunea metafizică. Problema ofensivei scriiturii în roman devine tot mai complexă şi mai enigmatică.

— *Şi totuşi, nu mi-aţi răspuns ce înseamnă* Intermezzo *pentru dumneavoastră? Insist numai din... consecvenţă...*

— *Intermezzo* constituie un reper esenţial în existenţa mea: dacă nu l-aş fi scris n-aş mai fi fost eu. Ar fi fost ca şi cum mi-ar fi lipsit oxigenul. M-aş fi înecat în atâta ficţiune fadă şi aş fi renunţat să mai fac literatură. Căci, cum bine ştim, literatura este capcana cea mai periculoasă. Am plonjat în adâncul scriiturii, încercând să caut viaţa în ceea ce aceasta are mai profund, mai viu. A fost ca o purificare de minciună, de fard. Atâta timp cât în sângele scriiturii nu pulsează agonia materială a celui care scrie, nu există roman. Pretind că am scris *Intermezzo* cu mai mult talent decât cu program...

— *Adică...viceversa?!*

— Lecturile diverse ce se pot face cărţii mele sunt posibile numai *a posteriori*, adică după ce şi cititorul cel mai simplu a decis că are în faţă un roman adevărat şi nu doar un program, care, oricât ar fi de interesant, rămâne o schemă abstractă.

— *În ce măsură jurnalul mai poate fi utilizat în vederea obţinerii autenticităţii romaneşti ? Există o „modă a jurnalului", cum spuneaţi la un moment dat în coloanele unei reviste?*

— Nu este vorba de o „simplă modă", ci de o metodă a scriiturii autentice spre care s-au îndreptat spontan cei trei romancieri-critici. Desigur nu numai ei, dar gestul lor are şi o justificare teoretică; este aici o chestiune de continuitate a tradiţiei reprezentate de Ibrăileanu, Holban şi Camil Petrescu. Pariul cu realul al romanului actual (ce fel de real, iată o altă problemă pe care o las deschisă) pare că trece neapărat, sau că impune o „modă" a jurnalului; se înţelege încă greşit noţiunea de jurnal, glosându-se, inutil, în legătură cu o falsă sinceritate exterioară a acestuia, dar autenticitatea jurnalului nu poate fi căutată dincolo de autenticitatea vieţii, înţeleasă ca pulsiune scripturală. Există o experienţă directă a scriiturii în care instanţa romanescă se scrutează cu fervoare pentru a-şi echivala urma scripturală, unica expresie controlabilă material a subiectului narant, singurul autentic; observ odată cu naratorul sau cu instanţa

Scanned with OKEN Scanner

auctorială ce se manifestă neconvenţional la persoana întâi (acest lucru este posibil numai în jurnal) că nu pot să mai accept iluzia *mimesis*-ului romanesc practicat de alţii cu disimulată ingenuitate. „Sinceritatea" jurnalului se află în implicarea în scriitură a eului narant şi nicidecum în banalitatea „documentată" căci acesta nu se preocupă să formuleze pregnant sfânta banalitate, ci se are pe sine drept subiect şi obiect, fiind totdeauna auto-referenţial şi auto-reflexiv.

— *Dar în jurnal există, în general, un număr redus de personaje, dacă nu cumva unul singur; poate fi romanul constrâns să opereze doar cu atâta?*

— Nu un număr redus de personaje, ci, într-adevăr, un singur personaj; obţinerea autenticităţii impune această reductibilitate; fluxul scriiturii se modelează numai în funcţie de un eu dictatorial ce nu admite imixtiunea exterioară a altor martori narativi, sau, în orice caz, admite cât mai puţini. La Radu Petrescu de exemplu, (mă refer la *jurnal*), autenticitatea e dată de trăirea absolută în scriitură, aceasta devenind o diagramă a ritmului biologic mai pronunţat sau mai slab. El, autorul jurnalului, trăieşte exclusiv în pagină şi în timpul scriiturii. Ibrăileanu a intuit aceste lucruri, atunci când a recurs la metoda jurnalului pentru a scrie *Adela*. Nu se mai poate scrie roman astăzi, fără a te implica definitiv în scriitură. Cei care se fac că nu înţeleg importanţa acestei deplasări de accent (cu repercusiuni radicale la toate nivelele obiectului numit *roman*) sunt sortiţi unei fericiri ignorante pentru care îi invidiez.

— *Nu vă reproşaţi nimic în felul în care practicaţi literatura?*

— O, desigur că îmi reproşez totul. Mai întâi faptul că nu am început prin a fi romancier. Nu am urmat îndemnul lui Marin Preda de acum douăzeci de ani de a publica mai întâi proză şi nu poezie sau critică. Aş fi evitat astfel un şir întreg de umilinţe şi servituţi la care te supun romancierii. Pe de altă parte aş fi fost mai cunoscut şi nu m-ar fi confundat lumea cu Mircea Micu. Un fonem în plus în numele ereditat poate avea adesea o greutate planetară. Astfel, nu-mi mai reproşez decât că sunt prea sociabil şi sincer în relaţiile personale cu luna şi cu soarele.

Flacăra, 16 august 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Poezie... şi textualism

Grigore Mărăşanu: – *Stimate Marin Mincu, v-aş propune să ricoşăm, de această dată, către un argument mai dificil: cum s-a mai spus, sunteţi promotorul liniei textualiste în poezia actuală (Al. Cistelcan vă numeşte „pionier şi general al textualismului românesc"), susţinând-o teoretic şi practic. Vă întreb, deşi întrebarea vi s-a mai pus, ce reprezintă „textualismul" în poezie?*

Marin Mincu: – Prea eşti grăbit, stimate Grigore Mărăşanu. Ar trebui să mă laşi să mă încălzesc puţin, cum e, dealtfel, *fair play* într-o asemenea încercare.

— *Doriţi probabil să abordăm problema de la începuturi? S-o luăm adică de la lucrarea* Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică?

— Poate n-ar fi rău s-o luăm chiar de la textul publicat în 1979 despre Nichita Stănescu, intitulat „Aventura dramatică a semnificantului", care a însemnat o nouă perspectivă în receptarea poetului. Dacă ai avut totuşi amabilitate să parcurgi *Eseul* din 1981, sper că ai observat că, acolo, analizăm şi modalităţile realizării operaţiei de textualizare, adică a „tăierii de capete"...

— *...Da, în cazul unor iluştrii autori de Text, precum Barbu, Poe, Eminescu, Mallarmé, Kafka, Urmuz şi alţii.*

— Ei, bine, am fost „învinuit" de un recenzent sagace că, în *Eseu II* (1986), aş fi extins aplicarea modelului textualist şi textualizant (model pe care l-am *construit* în mod firesc, pornind de la tradiţia textualizării întemeiată aici de Ion Barbu) şi asupra unor poeţi foarte tineri, asupra optzeciştilor, care, însă, dacă ar fi să mă iau după acelaşi recenzent, „l-ar refuza". Mie, dimpotrivă, mi se pare că cei mai mulţi s-au înstăpânit atât de bine pe uzul şi „aplicaţiunea" termenului, încât (fără ironie), nu scapă nici o ocazie fără să-şi împă(u)neze discursul cu blazonul acestei achiziţii

Scanned with OKEN Scanner

neologistice. Observaţia aceasta atât de tranşantă îi are în vedere pe mimetici. Cel mai bizar este că şi unii prozatori s-au repezit (fără umor) numai acum, în urmă, să se declare in corpore textualişti şi textualizanţi.

— *Şi ce e rău în asta? Aţi dori, oare, să folosiţi numai pentru dumneavoastră, în exclusivitate, acest termen-concept pe care l-aţi introdus în circulaţie la noi?*

— Nu, nu. În fond, nu e nimic rău în asta, dar nu e bine nici să se exagereze. În *Eseul* din 1981 am încercat, printre altele, să argumentez o posibilă conştiinţă textualizantă în cazul „prozatorului" Mihai Eminescu. Mai de curând, de fapt cu vreo patru-cinci ani în urmă, într-o rubrică din "Amfiteatru", intitulată nu întâmplător „Moda jurnalelor? ", am căutat să identific aceleaşi „semne" la unii prozatori actuali şi deşi, analizând cu atenţie (într-un articol succint publicat acolo) proza lui Mircea Horia Simionescu, n-am găsit nici-o dâră în acest sens, uite că vine, în sfârşit, Eugen Simion şi-1 omologhează „textualizant" pe M.H.S. Ce să zic, curată sincronizare!

— *Rămâneţi polemic. Trebuie să deduc însă de aici că, în cazul prozei actuale, „operatorul" textualist funcţionează mai puţin ?*

— Nu sunt de loc polemic, constat doar, ca şi alte daţi, „înnoirea" melancolică a crticii noastre. Altfel nu înţeleg cum se poate aplica această etichetă, de acum „universală", asupra textelor (dealtfel, de cel mai ridicat nivel) aparţinând unor prozatori ca Cristian Teodorescu, Costache Olăreanu, care s-au trezit peste noapte (conform „detectorului" lui Eugen Simion) că fac textualism precum monsieur Jourdain, fără ca ei să o ştie. M-aş fi aşteptat mai degrabă, mult mai justificat, să-1 descopere „textualist" pe N. Breban...

— *Nu vă mai înţeleg. Vă bateţi timp de aproape zece ani să impuneţi un nou concept si o nouă metodă şi acum când au devenit bun comun, vă deziceţi de ele?*

— Este adevărat. Mai înainte, tot aşa, m-am „bătut" pentru arhetipologie (vezi contoversa cu Al. Paleologu) şi pentru critica semiotică... despre care am avut ocazia să discutăm în dialogul nostru din 1983. Dar *textualismul a fost*, stimate poet Grigore Mărăşanu. Nu mai e „la modă" de o bună bucată de timp, deşi nouă ni se pare ultimul răcnet în materie de noutate. Au apărut alte „sirene" la orizontul literaturii, mult mai ademenitoare a căror muzică ne scapă...

— *Nonşalanţa dumneavoastră ar putea să intrige. Pe mine, născut pe malul Dunării, mă îndeamnă mai degrabă să vă avertizez asupra unui fapt. îmi daţi voie?*

Scanned with OKEN Scanner

— Te rog!

— *Păziţi-vă de cântecul „sirenelor", legându-vă cât mai strâns de catarg!*

— Mulţumesc, eşti amabil. Uiţi însă că şi „iscusitul" Ulise a trebuit să rupă destule catarge până să acosteze în Itaca. Pentru mine, atracţia textualizantă (şi textualistă) şi-a dat roadele şi deşi nu mă dezic de nimic, m-am deplasat deja din acest cerc (Circe) care devenise prea constrângător. Textualismul este (devine) desigur o invariantă cu valoare aproape „epistemologică" pentru cercetarea textului literar, dar aceasta, singură, nu mi se mai pare suficientă pentru a investiga în continuare şi alte versante ale operei, care impun mijloace de cunoaştere cu totul diferite.

— *Explicaţia?*

— Literatura este, după cum ştii, un fenomen în perpetuă mişcare şi dacă nu eşti atent când trebuie să te *deplasezi*, rişti să pierzi înscrierea în „competiţie".

În ceea ce mă priveşte, am făcut din textualism (şi implicit din textualizare) aproape o categorie existenţială care să mă (auto)reflecte ca subiect/obiect, cum se poate observa şi din *Intermezzo*.

— *În fond, care au fost premisele ce au determinat apariţia textualismului? Fenomenul se manifestă numai la noi?*

— Textualismul, în varianta teoretică explicită, apare pentru prima dată în Franţa, prin anii '60, în jurul grupării literare „Tel Quel", având ca promotori principali pe Julia Kristeva, Philippe Soller şi Roland Barthes. Dar, aşa cum am demonstrat în *eseul* din 1981, Ion Barbu a teoretizat şi el aceleaşi idei cu treizeci de ani mai devreme, fiind primul „textualist" în absolut (în teorie şi în practica semnificantă); recuperarea poetului român, de către tânăra poezie italiană, este un indiciu semnificativ în acest sens. Deşi textualismul e un ce care preocupă deci „spiritul veacului" (de fapt, al „momentului", înscriindu-se, pentru Franţa, în intervalul de la '60 încoace), am susţinut că tinerii textualişti români apar firesc (e drept cu întârziere) ca o prelungire organică a *tradiţiei* instituite la noi de către Ion Barbu. Dar aceştia sunt „textualişti", iniţial, doar din instinct prin *gena* ereditată şi numai după aceea au căpătat şi o *conştiinţă* ca atare, ceea ce se poate constata din manifestările lor „teoretice" anterioare, din care lipseşte, pentru o bună perioadă, (oricum, până după 1981), orice referire la acest „concept".

— *Poeţii textualişti francezi seamănă cu cei de la noi?*

Scanned with OKEN Scanner

— Desigur, numai că aceştia manifestă un *skepsis* şi o *techné* textualiste în „poemele" publicate deja în urmă cu douăzeci şi cinci de ani şi „asemănarea" rămâne destul de relativă. De exemplu, aş putea numi poeţi precum Marcelin Pleynet, Jean Pierre Faye şi Denis Roche. Este cert că textualiştii noştri, care apar la distanţă de peste douăzeci de ani, vor fi altfel, *sintetizînd*, cum facem noi aproape dintotdeauna, şi noile achiziţii intervenite pe parcurs, căci aşa cum e firesc, poezia se *mişcă* în permanenţă. Ei sunt „originali" întrucât preiau şi continuă organic „poietica" barbiană, pe de o parte, iar pe de altă parte, fiindcă se manifestă în alt context cultural.

— *Totuşi aţi mizat pe ei, aţi ţinut rubrici în revistele „România literară" şi „Luceafărul" despre poezia lor.*

— Mizez mai departe, nu m-am dezis niciodată de ei, chiar dacă am devenit mai critic; numai că, aşa cum am mai spus, aştept confirmarea lor *axiologică* în opere autonome. Poetul cel mai promiţător dintre toţi, cum am încercat să demonstrez şi în *Eseu II*, mi se pare a fi Ion Mureşan, care întârzie semnificativ cu a doua carte. Poeţi profunzi, de asemeni, sunt Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov şi Traian T. Coşovei. Dar, de la un timp, am impresia că poezia cea mai autentică, în cadrul acestei promoţii, încep să o scrie poetele (citez doar câteva: Elena Ştefoi, Magdalena Ghica, Nastasia Maniu, Mariana Codruţ, Marta Petreu).

— *Aţi publicat o carte, vă reamintesc. Mai e valabil şi azi ceea ce aţi scris acolo?*

— Da, am publicat prima carte despre textualişti, fiindcă aceştia *scriau* în acel moment (adică în urmă cu aproape zece ani) poezia cea mai autentică la noi. Mai există desigur încă destui poeţi talentaţi de care îmi propun să mă ocup şi care... nu sunt textualişti. (De altfel am şi făcut-o parţial în cartea din 1975, *Poezie şi generaţie*). Mă alarmează însă, trebuie s-o spun, confuzia care începe să se facă simţită tot mai mult: foarte repede unii poeţi (mai vârstnici sau mai tineri) au „învăţat" după ureche cam ce-ar fi cu textualismul şi s-au lansat plini de entuziasm empiric în imitarea acestuia.

— *Dar textualismul poate fi „imitat" de oricine?*

— Orice poate fi imitat, cu observaţia că acest lucru se vede imediat. Aşa cum, în anii '60, exista moda poeziei nebuloase de pretenţie metafizică, la fel acum există moda poeziei textualiste de pretenţie postmodernistă;

Scanned with OKEN Scanner

de exemplu, Florin Mugur, despre care am scris favorabil în ambele cărți, devine „vizibil" textualist abia în *Viața obligatorie* (1985) sub influența poeților mai tineri.

— *Cartea de care amintiți mi se pare o experiență pozitivă a lui Florin Mugur. Chiar în această direcție, dacă vreți!*

— Da, fiindcă în cazul lui materia anterioară era adaptabilă acestei metamorfoze. La alți poeți, mai puțin rafinați, n-au rămas decât motive neaglutinate sau procedee de suprafață care sar imediat în ochi: nu știu dacă ai observat în ultimul timp inflația textelor în care apare toposul „mâinii care scrie singură" substituind astfel subiectul scriiturii. (Sursa primă este Beckett, dar nu cred că se știe acest lucru de către toată lumea, cei mai mulți preluând habotnic sintagma prin imitația unor surse locale.)

— *Subscriu observației; dar cum ați defini, fie și în mare, poezia textualistă autentică?*

— Fără prea multe definiții, oricum inutile, întrucât am spus destule în cele două cărți amintite, mă simt dator să trag un semnal de alarmă în legătură cu „logoreea" textualistă ce a contaminat dintr-odată pe unii. De altfel, în *Eseu II* nu sunt prea „blând" nici față de poeții autentic textualiști, după cum observase N. Manolescu în cronica sa...

— *Puteți da o explicație impasului la care, după dumneavoastră, s-a ajuns?*

— Cum este normal, poezia ultimă a încercat o ofensivă nouă în *recuperarea realului* și a reușit doar să se îndepărteze și mai mult de acesta sau a constatat neputincioasă, că n-a recuperat decât un real textual; de aici abuzul intertextualității (și intertextualizării) care, deși au existat totdeauna, niciodată nu au devenit un scop în sine ca acum: intertextualitatea teoretizată la toate nivelele textului se transformă azi, simultan, în conținut și formă, altfel spus, aceasta devine dintr-odată *unicul* subiect/ obiect al scriiturii.

— *Si totuși, cum poate fi recuperat realul?*

— „Realul", în speță, nu este accesibil decât prin *scriitura* care îl desemnează; ți se pre-dă în aparență, dar n-ai acces la el și simți dureros ca nu-l poți atinge decât prin *medierea* textului. Te prefaci că te integrezi ca subiect autoironic în text și, pe măsură ce-i disimulezi jocul, ai șansa din când în când să accezi la un real „răsturnat"; sesizezi topografia acestui „real", apoi o pierzi, te afli dincoace și dincolo în același timp, în afară și înăuntru, ești situat în *focarul semiozic*, ațintind o lupă intensivă asupra subiectului.

Scanned with OKEN Scanner

— Unii au considerat poate esenţială cunoaşterea „microscopică", să zic altfel, a mecanismelor producerii textului?!

— Desigur, prin demontarea infinitenzimală a acestor mecanisme (mânuindu-le apoi „deconstructivist" în laborator) s-a creat iluzia optimistă că, astfel, se exprimă mai exact structura realului. Dar, după cum se poate constata, cunoscându-se perfect mecanismele textuării, s-a ajuns la desprinderea totală de real, la o autoreferenţialitate *sans rivages*, care-şi pulverizează simultan subiectul şi obiectul. Emitentul de text a devenit prea repede un simplu operator abil care face o treabă inginerească, aplicând un „tratament fabulatoriu" unei realităţi indistincte ce se sustrage de acum unei asemenea abordări, oricât ar încerca acesta să-şi „modeleze" cititorul în funcţie de imperativele noii „comunicări literare". Cred, însă, că „ingineria genetică" nu poate fi aplicată la Text, întrucât apar oricând cele mai neaşteptate malformaţii, sau oricum, trebuie aplicată cu multă „precauţiune", în cel mai mare secret şi după ce te-ai înarmat cu cele mai sofisticate instrumente pentru a preîntâmpina fenomenul de respingere din partea cititorului.

— Am observat că, în general, nu suprapuneţi sfera semantică a termenilor „textualizant" şi „textualist"; pe primul l-aţi întrebuinţat mai ales în Eseul despre Ion Barbu din 1981, pentru al doilea aţi optat în Eseu II (1986), folosindu-l aplicat numai la discursul tinerilor poeţi, fixându-le astfel, cred eu, „diferenţa specifică". Ce deosebire ar exista între cei doi termeni?

— Observaţia este pertinentă. Într-adevăr, Ion Barbu este în general numit *textualizant*, fiind un autor de Text precum marii poeţi din toate timpurile (Poe, Eminescu, Kafka, Urmuz, Dante şi alţii), pe când *textualişti* sunt numiţi mai ales tinerii poeţi ce încearcă să *textualizeze* realul în mod programatic. (Desigur că nu am respectat totdeauna această distincţie, alternînd un termen sau altul, după împrejurări). Primul termen este implicit marii creaţii, pe cînd al doilea e un reflex recent al *conştiinţei de sine* extreme, pe care a achiziţionat-o emitentul poetic în faza în care ne aflăm. Deci, textualizarea se reperează *a posteriori* ca „efect" al operei constituite, pe cînd textualismul actual e mai mult o problemă de *techné* pe care autorii şi-o propun *a priori*, fără a simţi decît rareori muşcătura otrăvită a fiorului textualizant.

— Deci, textualismul ar fi = metodă, tehnică de scriere poeziei, mai simplu, mai direct spus. Greşesc?

Scanned with OKEN Scanner

— Da şi nu (orice simplificare ar strica tot), dar metoda goală (practica semnificantă în sine), cum s-a probat, nu poate ţine loc de creaţie propriu-zisă: e diferenţa dintre trăire şi făcătură. Textul, ca „logică internă" al unui ansamblu de structuri, e un rezultat, nu un scop. La fel, privit ca obiect al hermeneuticii, e un sistem de semne cu *semnificanţă infinită*, e adică operă nu o marotă furtivă.

— *Cum se constată mai concret când e vorba de una sau de alta? Există nişte indici precişi?*

— După cum lesne se poate constata, în artă ca şi în natură, nimic nu există în stare pură. Textualizarea poate să decadă deseori în textualism, iar textualismul se poate înălţa uneori la rangul textualizării. Producerea în serie de care se poate vorbi în cazul textualiştilor de ultimă oră e un proces surprinzător pe care nu l-am scontat atunci când (începând din 1978) descopeream unele procedee ale textualizării (autodafeul, autoghilotinarea, autoexecuţia etc.) la Ion Barbu (care a publicat doar un singur volum), în proza lui Eminescu şi a lui Poe. Mă folosesc de indicii textualizanţi la opere *deja* constituite; nu e sigur că aceştia (indicii) funcţionează la fel când e vorba de autori încă nefixaţi axiologic sau care nu au acces decât la mecanismul exterior al textualizării. (Aşa se explică de ce, în trecerea de la reviste în carte, unele texte critice au suferit amendări, retrăgându-le unora dintre poeţi o parte din investitură, întrucât mi s-a părut că nu mai confirmau întru totul primele impresii, provocate de impactul cu apariţia lor editorială). Puţini sunt capabili, este evident, să depăşească „handicapul" propriului debut; realmente m-am bucurat să o constat în cazul lui Al. Muşina care a publicat un grupaj de poezii excepţionale într-un număr recent din „Echinox", reuşind astfel să-şi găsească un timbru propriu.

— *Mai vreţi să spuneţi şi alte lucruri în legătură cu textualismul?*

— „Stăm pe un cap de leu fără să ştim", spune Nichita. Ce-ar fi să deviem de la acest argument? Mai ai să mă întrebi şi altceva?

— *De fapt, dincolo de textualism, stimate poet şi critic Marin Mincu, ce caută poezia în acest final de mileniu?*

— Fără atâtea prejudecăţi teoretizante, pentru care sper să ne scuze cititorii, se poate constata de către toţi că *poezia profundă rămâne o permanentă aventură de rang semiotic*: aceasta îşi caută continuu domeniul propriu, care se mută imperceptibil, chiar acum, în clipa când noi discutăm despre ea.

Scanned with OKEN Scanner

— *Credeţi că, pe vremea lui Dante, se teoretiza la fel despre poezie?*

— Cred că nici pe vremea lui Dante nu era prea sigur ce este poezia şi ce nu este... Ea e mereu un fel de *inter-regn* aflat între noi şi vorbirea noastră, aşa cum cuvântul se afla mereu în mişcare pulsatorie între obiect şi privirea subiectului locutor. Nereuşind să accedem definitiv la acest *ce* secret al poeziei, cu îndârjire bâjbâim şi cotrobăim în preajma teoretică, sprijinindu-ne în tot felul de metode...

— *... în tot felul de isme.*

— În fapt, poezia de pretutindeni traversează, astăzi, criza gravă a regăsirii propriului obiect.

„*România literară*“, 29 septembrie 1989

Scanned with OKEN Scanner

addenda

Scanned with OKEN Scanner

Amintiri despre textualism...

M-am bătut mai bine de zece ani ca să impun un concept (textualizarea) şi să validez o practică literară (aceea textualistă). Din punct de vedere „tipografic", ca să zic aşa, aceste preocupări încap între 1979, prin publicarea articolului despre Nichita Stănescu („Aventura dramatică a semnificantului") şi 1989 (când apare în „România literară" interviul despre poezie şi ... textualism). Altfel, faza de *pregătire* a acestei orientări noi, în legătură cu investigarea poeziei, este cu mult anterioară şi începe odată cu *căutarea* unei alte perspective critice de abordare a lui Ion Barbu. Într-adevăr, după susţinerea tezei (*Opera literară a lui Ion Barbu*) în 1971, am băgat de seamă că metoda hermeneutică (constând în reperarea şi divulgarea schemei „iniţiatice" prime) rămînea inoperantă faţă de noutatea acelui discurs textualist/textualizant *avant la lettre,* pe care am putut să-l recuperez numai concomitent cu *informarea* la sursă asupra epistemologiei semiotic-postmoderne, ceea ce va avea ca rezultat *eseul despre textualizarea* poetică (Editura Cartea Românească, 1981). Odată impus conceptul prin aflarea unui pilon solid (I. Barbu) în *humusul* poeziei române, am intuit obligativitatea de a-i inventa o tradiţie *pre* şi *post.* Atunci am descoperit promoţia optzecistă; impulsul de a scrie despre poeţii cei mai tineri (acum un deceniu!) îmi venise mai întâi ca reacţie la atitudinea băşcălioasă din foaia „Săptămînii". Oricât s-ar părea de ciudat, cu toată metoda sa rudimentară, Eugen Barbu reuşea să influenţeze orizontul de aşteptare (neinstruit să recepteze *poezia nouă)* a unui anumit public, care nu era de neglijat. Am înţeles că trebuia scris cu seriozitate şi cu *altă metodă* despre o poezie destul de dificilă la prima

Scanned with OKEN Scanner

lectură. Astfel s-a născut rubrica „Poezia tânără" (găzduită cu generoasă solicitudine în „România literară" de regretatul gazetar şi om de cultură George Ivaşcu), unde m-am străduit să demonstrez, teoretic şi practic, importanţa apariţiei acestei noi poezii, analizând la obiect discursul a peste douăzeci de poeţi şi încercând să ilustrez apartenenţa acestora la o *tradiţie textualistă*, inaugurată pentru prima oară, la nivel european de către Ion Barbu. Rezultatele acestor preocupări critice vor forma substanţa volumului doi al *Eseului despre textul poetic II* (Cartea Românească, 1986), carte cenzurată şi oprită un an, în bun de tipar, de către domnul Dulea (de aceea am mutat-o de la editura Albatros, unde a fost lucrată, la editura Cartea Românească, unde a fost susţinută şi apărată cu hotărâre de George Bălăiţă şi Magdalena Bedrosian) pe motiv că „*valideză* promoţia textualistă" (neacceptată oficial) şi nu scriu nimic acolo despre Ion Horea, Adrian Păunescu, Corneliu Vădim Tudor etc., care „fac" poezie patriotică. Orice ar spune domnul E. Simion este mult mai uşor să scrii despre „textualism" în 1989 şi nu cu şapte ani mai înainte cînd domnia sa se ocupa, printre alţii, de poezia lui Vasile Nicolescu, a lui Tiberiu Utan şi Gheorghe Azap. Dar, prins cu aceste nu tocmai înduioşătoare „amintiri" despre textualism, am eludat obiectul principal al acestor notaţii. Voiam să mă refer la scriitorul Matei Vişniec, una din personalităţile complet conturate ale promoţiei textualiste (singura, de altfel, care sincronizează efectiv cu poezia europeană). Constat acum recitind ce-am scris despre el în „România literară" şi apoi în carte (sub titlul „Devoranta maşină a realului") că Matei Vişniec (dramaturgul, prozatorul şi poetul) a constituit unul din argumentele solide ce m-au determinat să dau atâta importanţă acestei tendinţe „experimentale" şi postmoderne, devenite de acum istorie literară. Nu analizez din nou opera sa, ci vreau să povestesc două episoade, care ilustrează cred o anumită „mişcare interioară" şi sugerează un anumit „spirit al veacului". Prin 1982, invitat de Nicolae Manolescu, am participat de mai multe ori la „cenaclul de luni", fiind impresionat de prezenţa cîtorva poeţi autentici precum Traian T.Coşovei, Magdalena Ghica, Ion Stratan, Florin Iaru (acesta fiind şi cel mai „acut critic" al cenaclului!). Nu luasem niciodată cuvântul până la şedinţa în care Matei Vişniec a citit un text teatral intitulat „Artur, osânditul"; am deodată

Scanned with OKEN Scanner

revelaţia procedeelor textualizante folosite involuntar de tânărul dramaturg şi entuziasmat, interpretez teatrul său cu aceeaşi metodă pe care o aplicasem la Ion Barbu, dându-mi seama pe loc că vorbisem în „altă limbă". Manolescu însuşi mi-a zis la urmă că era interesant ceea ce spusesem, dar că nimeni n-a înţeles nimic. Nu mică mi-a fost însă mirarea când, peste câteva zile, întâlnindu-mă întâmplător pe stradă cu Matei Vişniec, după altă „discuţie textualistă", acesta mi-a spus că se va închide câteva luni în spaţiul său de claustrare (era repartizat dacă nu mă înşel la Călăraşi, dar stătea mai mult în Bucureşti) pentru a scrie „proză textualistă" în maniera pe care i-o indicasem eu. Zis şi făcut: după câtva timp mă pomenesc în cutia poştală cu un plic conţinând cam 50 de pagini dactilografiate. Le citesc cu mare atenţie şi mă bucur pentru pariul câştigat de tânărul scriitor. Da, era aici o autentică scriitură textualistă (unele din texte le păstrez şi acum: „Peisaj cu arbori uzi", „Ziua", „Ne-am dus la grec" şi „Podul"). Trebuia doar să le punem în probă. Tot cam atunci începusem să frecventez şi cenaclul de proză, condus de domnul Ovid S. Crohmălniceanu, unde (incitat de asocierea imposibilă pe care o făcuse acesta între proza lui Ion Groşan şi aceea a lui Ioan Al. Brătescu-Voineşti) îi „provocasem" amical, în cursul a vreo două şedinţe, pe Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova şi Emil Paraschivoiu la o „îndoctrinare" textualistă. Cam în acelaşi timp, la o altă şedinţă, se nimereşte că prozatorul „anunţat" în cenaclu nu vine şi atunci îi propun d-lui Crohmălniceanu să citească Matei Vişniec; după lectura, mi se pare a bucăţii intitulate „Podul", mă apuc să-i fac prozatorului tot felul de şicane şi de observaţii (din perspectiva unei proze realiste) şi atunci obţin următoarea replică (scontată) din partea d-lui Crohmălniceanu: „Păi, domnule Mincu, asta e chiar proză textualistă, cum voiai dumneata!" Quod erat demonstrandum! N-am mai trecut de atunci pe la cenaclul de proză şi am fost mirat de absenţa prozatorului Matei Vişniec din antologia *Desantului* din 1983. (Domnul Ion Bogdan Lefter mi-a explicat că autorul „Podului" nu participase frecvent la şedinţele cenaclului şi de aceea nu a fost inclus, Păcat! Azi, cred că publicarea acelor proze vişnieciene le-ar reda toată actualitatea). Corespondenţa recentă, purtată cu Matei Vişniec pe ruta Paris-Londra-Firenze (după ce s-a autoexilat), ca

Scanned with OKEN Scanner

şi textele teatrale trimise mie în Italia, m-au convins că nu m-am înşelat în ceea ce priveşte „evoluţia" sa. El reprezintă una din confirmările axiologice sigure ale promoţiei textualiste.

„*Suplimentul literar şi artistic*", 12 februarie 1990

Scanned with OKEN Scanner

Sunt oprit pe stradă de către unii poeți și prozatori: „pe mine când mă textualizezi?". Iată o situație la care nu m-aș fi așteptat; la început toți au strâmbat din nas (că e prea abstract ceea ce fac, că nu toți poeții merită o asemenea abordare, că dau atenție la tot felul de veleitari, că încurajez non-valorile etc.), privindu-mă cu multă suspiciune. Acum a început să le placă. Nu cumva acesta este un semn că „textualizarea" a trecut și trebuie să inventez altceva?!

***

Mă aflu în birou la DRP; m-a chemat să mă anunțe că în acest an, adică peste două zile, nu se mai țin colocviile de poezie de la Tîrgu Neamț. „Bine dar am luat bilete cu toții!", „Aceasta e situația!". Este adevărat că, în calitate de președinte al juriului de acordare a premiului de debut, printre altele, anul trecut, spusesem: „Să ne bucurăm de acest aer curat. În curând îl vom exporta și pe el!". „Așa că textualizează și dumneata acum ce poți...", aruncă în final foarte malițios președintele nostru. Știe el bine motivul; de trei ani mă obișnuisem să mă întâlnesc acolo cu textualiștii despre care am scris, precum Florin Iaru, Călin Vlasie, Aurel Dumitrașcu, Daniel Corbu, Liviu Ioan Stoiciu, Magdalena Ghica, Liviu Antonesei, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Elena Ștefoi etc. Strânși periodic în locul unde a copilărit marele textualist humuleștean, ne simțeam bine și începusem să ne copilărim. Poezia a fost totdeauna o copilăreală... deși DRP se face că nu înțelege.

***

Călătorim împreună în mașină către C. Soarele abia a răsărit și această stare aurorală ne face să devenim genialoizi. Mă lansez într-o teorie integratoare asupra textualizării. Istoria n-a reținut decât actele textuale

Scanned with OKEN Scanner

împlinite; din existenţă şi din artă. Actul suprem al auto-suprimării l-a textualizat astfel pe Decebal. În istoria noastră ne lipseşte tăierea de capete. De aceea nu am fost omologaţi. Din cauza prudenţei (zice ea) şi a laşităţii (zic eu) am rămas simpli figuranţi. Ieşim la iveală numai rareori, din întâmplare. Atunci nimeni nu ne mai ia în seamă. O provincie remotă şi uitată a tuturor imperiilor. Aici se scurg toate resturile. Deşeuri lacaniene, remanenţe, scursori...

***

A textualiza înseamnă a aboli viaţa, a ucide fiinţa transferând-o în litera textului; ambiţia absolută a autorilor de texte este aceea de a substitui, după reguli precise, viaţa cu textul. Printr-o serie alambicată şi complicată de alchimii verbale, materialitatea pulsatorie a existenţei trebuie comprimată până la grafemul mort al literei. Când această urmă grafică a ceea ce este viu, palpită, pulsează, asumă acea autenticitate inefabilă a trăirii, omologată prin intermediul atâtor aparate critice, aflate în stare de emisie permanentă, avem premisele minime pentru a postula apariţia unui Text.

***

Textele constituite sunt rarisime; nu toate culturile au reuşit să atingă stadiul textualizării definitive prin scriitură/scriptură. Există şi numeroase texte orale în proces de constituire. Acestea modelizează tipologii culturale specifice, neintrate încă în circulaţia universală. Influenţa lor catalitică se află, însă, într-un raport de potenţialitate egal cu acela al marilor culturi: modelul mioritic poate fi unul dintre ele. Din păcate, lipseşte lucrarea hermeneutică fundamentală prin care să se acceadă la semnificaţiile pluri-ontologice ale acestui Text.

***

Aşa cum reiese din *Eseu* şi din *Intermezzo*, numai o îndelungă conştiinţă de sine a Textului – id est autoreflectarea metatextuală a acestei conştientizări la nivelul formelor de expresie constituite – declanşează/închide procesul textualizării. Acest proces presupune o dublă autoreflectare: pe de o parte, a textului care pe măsura ce avansează îşi selectează şi îşi corporalizează un anumit tip de discurs, iar pe de alta parte, conştientizarea acestui discurs, aflat în act, face ca textul să-şi continue şi să-şi coaguleze o devenire autonomă, adică să se diferenţieze prin operaţii subtile de autoreferenţialitate, autospecularitate, autoscopie etc.

Scanned with OKEN Scanner

***

Textuare vs. textualizare. Prima operaţie presupune un produs de serie, după o programare pe calculator, pe când a doua incită la concurenţa cu instanţa transcendentală a Textului. Între textieri – textualişti – textualizanţi, cei ajunşi la treapta de mijloc sunt deja aproape fericiţi.

***

Moartea violentă e consacrarea maximă a Textului: scenariul transferării în Text prin crucificare, ghilotinare, înecare, lapidare, devorare, zidire, tăierea capului etc. A se face diferenţa între Textul sacru şi textualizarea de azi ce tinde să reitereze starea textualizantă prin procedee mimetice.

***

Lipseşte autenticitatea; totul se reduce la frivolitatea imitaţiei, la o *techne*, fenomen blamabil prin absenţa registrului solemn şi prin alungarea sacrului.

***

Despre un scriitor nu se ştie niciodată mai nimic, deşi se are impresia că se ştie totul. Nu se ştie decât atât cât există în dâra textului şi nu toţi scriitorii se „mută" în text cu ceea ce au mai profund; aceasta şi din cauza pudorii tradiţionale, derivate din tirania ficţiunii. În fond, ficţiunea este de cele mai multe ori fadă, când nu aparţine unui Balzac sau unui Tolstoi. Nu ne rămâne decât să ne livrăm cu totul: ca fiinţă, ca entitate fragilă, ca nereuşită, ca slăbiciune...

***

Hyperion ilustrează traiectul tragic al personajului de text ce nu-şi poate transgresa condiţia. În fond, tentativa supremă a oricărui personaj textual este chiar aceea de a evada din propriul Text şi, în *Luceafărul*, tot şirul de metamorfoze, căruia i se supune Hyperion, nu are altă finalitate decât de a-l subsuma existenţei textuale primordiale. Când poartă cunoscutul dialog cu Demiurgul (autorul de text), i se explică interdicţia funciară a evaziunii din sistemul textual constituit, prin procedeul morţii: „Iar tu, Hyperion, rămâi / Oriunde ai apune... / Cere-mi cuvântul meu de-ntâi – / Să-ţi dau înţelepciune? / Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cântare / Să se ia munţii cu păduri / Şi insulele-n mare? // Vrei poate-n faptă să arăţi / Dreptate şi tărie / Ţi-aş da pământul în bucăţi / Să-l faci împărăţie // Îţi dau catarg lângă catarg / Oştiri spre a străbate /

Scanned with OKEN Scanner

Pământu-n lung şi marea-n larg, / Dar moartea nu se poate ..." (s.n.) Metamorfozele traversate corespund sistemului textual dat.

Orice instituire a unei schimbări esenţiale – adică o detextualizare – ar duce la distrugerea sistemului, la fărâmiţare şi haos. Toate ipostazele pe care i le propune Demiurgul satisfac doar condiţia abstractă a ficţionalităţii. Hyperion vrea însă Viaţă, adică vrea să intre în Textul morţii. De aici toată acea zbatere dilematică despre care am vorbit în comentarii. Hyperion ar vrea să-şi abandoneze condiţia fictivă iar Cătălina visează pînă la un punct să-şi regăsească natura planetară. Textul rămâne, însă, Text.

Există personaje/actanţi care tind să intre în Text (aspirând la un statut textualizant) şi altele care vor să iasă din Text, pentru un plonjon în existenţă. Lui Hyperion – ca personaj consacrat textual – i se refuză schimbarea statutului. Cătălina aspiră la început – cât nu are încă un nume – să intre în textul hyperionic, adică în spaţiul fictiv. Tentativa ei nu e decît o simulare, întrucât, ca şi Cătălin, aceasta nu are vocaţia thanatică. Cuplul erotic eminescian se textualizează cu adevărat doar în „Lacul", integrându-se toposului orfic.

***

Spuneam undeva: „se înţelege în mod greşit noţiunea de jurnal, glosându-se inutil în legătură cu o falsă autenticitate exterioară a acestuia, dar autenticitatea jurnalului nu poate fi căutată dincolo de autenticitatea vieţii, înţeleasă ca *pulsiune scripturală*. Există o experienţă directă a scriiturii în care instanţa romanescă se scrutează cu fervoare pentru a-şi echivala urma scripturală, unica expresie controlabilă material a subiectului narant singurul autentic; observ odată cu naratorul sau cu instanţa auctorială ce se manifestă neconvenţional, la persoana întâi (acest lucru este posibil numai în jurnal), că nu pot să mai accept iluzia *mimesis*-ului romanesc practicat de alţii cu disimulată ingenuitate. Sinceritatea jurnalului se află în implicarea în scriitură a eului narant şi nicidecum în banalitatea (documentată, căci acesta nu se preocupă sa formuleze pregnant) sfânta banalitate, ci se are pe sine drept subiect şi obiect, fiind totdeauna auto-referenţial şi auto-reflexiv. E un punct de pornire pentru o discuţie posibilă.

***

Scanned with OKEN Scanner

Ce înseamnă de fapt autentic? S-au emis foarte multe enunţuri în legătură cu această noţiune, aplicată la statutul „estetic" al jurnalului. Se confundă ea cu veridicitatea celor întâmplate? Barthes se întreabă şi el asupra acestei probleme: „Car, si, moi, je tiens un journal, on peut douter que ce journal relate à proprement parler des événements. Les événements de la vie amoureuse sont si futiles qu'ils n'accédent à l'ecriture qu'à travers un immense effort: on se dècourage d'ècrire ce qui, en s'écrivant, dénonce sa propre platitude" (*Fragments d'un discours amoureux*). Problema fundamentală nu este aceea a sincerităţii cum susţine Maurice Blanchot (*Le livre àvenir*), căci faptele relatate nu mă interesează decât în măsura care acestea acced la scriitură; autenticitatea lor este corelată *cu autenticitatea scriiturii.* Efortul cel mai susţinut merge numai în această direcţie: să transfer în scriitură eul meu cel mai viu, indiferent de modalitatea manifestării acestuia.

***

În jurnal, ca gen literar, nu se mai practică aceleaşi convenţii ale literarităţii pe care le presupunea proza tradiţională. Subiectul ce se exprimă în jurnal va conserva totdeauna urma, dâra lăsată de existenţa scrisă, pulsând viu în materialitatea textului. Este aici diferenţa esenţială între modul tradiţional de a percepe actantul romanesc şi noua convenţie ce se instaurează treptat: cu această perspectivă, nu tot ce se întâmplă poate deveni obiect al narativităţii, ci numai ceea ce este autentic în ordinea scriiturii, căci nu toată materia se transformă în scriitură. O anumită conştiinţă meta-textuală separă apele chiar acolo unde acestea par a fi inseparabile, în actul narant asumat ca scriitură în desfăşurarea sa procesională: fluxul scriiturii se modelează numai în funcţie de un eu dictatorial.

***

Într-adevăr, între cele două războaie, problema cea mai importantă, pentru romancieri, era aceea a *autenticităţii trăirii;* acum lucrurile au evoluat, problema cea mai importantă fiind aceea a *autenticităţii scriiturii.* Se recuperează ceea ce se pierdea. Conştiinţa acestei schimbări este o achiziţie recentă. Mircea Eliade ca romancier, deşi „experienţialist", a fost ineficace din cauza literarităţii discursului romanesc. Esenţial este ca experienţa de viaţă să devină experienţă de scriitură; eşti autentic atât cât eşti în scriitură!

Scanned with OKEN Scanner

***

„Viaţa" în roman este cu atât mai gravă şi mai profundă cu cât reuşeşte să se transforme în scriitură. Jurnalul (nu orice jurnal!) este repropus, nu ca o garanţie a sincerităţii ci ca o metodă romanescă prin care se accede la autenticitatea scriiturii.

***

Am scris *Intermezzo* ca pe un jurnal în jurnal; aproape nimeni n-a observat schimbările obligatorii cerute de această perspectivă în planul scriiturii romaneşti.

***

Sondez materia realului şi a imaginarului, dar eu trebuie să mă recuperez din real mai întâi şi numai dacă un pliu al acestuia mă aruncă dincolo, pot să-l urmez, dar fără să mă îndepărtez prea mult faţă de planul prim al investigaţiei; altfel mă aflu în mit, în alegorie, în parabolă, dar nu vorbesc despre *mine* ca subiect prim, ci despre alţii, despre un subiect colectiv şi abstract care-mi scapă şi, de aceea, nici nu mă interesează.

***

Mă străduiesc să prind autenticul, dar acesta se estompează numai ce l-am privit; până să scriu despre el deja s-a creat un vârtej între ceea ce cred că am văzut şi ceea ce scrijelez pe suprafaţa albă a coalei. Viaţa se strecoară invizibilă între interstiţiile dintre aceste cuvinte pe care eu încerc să le fixez acum în capcana textului.

***

Eu scriu acum aceste cuvinte, aceste fraze şi simt că, pe măsură ce scriu, mă îndepărtez de mine însumi, nu pot să exprim ceea ce este mai autentic în fiinţa mea, orice discurs intermediat de cuvîntul scris falsifică.

***

Să încerc să comunic senzaţii nude, acel impact prim cu existenţa trăită, înainte de a fi scrisă; cât timp am fost pur, nu simţeam intermedierea cuvintelor între existenţă şi mine, mă exprimam cu dificultate, dar reuşeam să am conştiinţa împăcată; nu mă îndoiam nici o clipă de plenitudinea trăirii, niciodată nu am fost zguduit de bănuiala unei incongruenţe între expresia şi faptele mele. Probabil că eram şi foarte aproape de fapte, ca să le pot transfera în posteritatea expresiei, căci, pentru un novice, realul se cucereşte mai întîi în fapte pentru a fi păstrat apoi în expresie. Expresia este o reamintire, este urma a ceea ce a fost, nu a ceea ce este şi nici a ceea ce va fi.

Scanned with OKEN Scanner

***

Scriem ca să nu uităm sau ca să nu fim uitaţi. A uita, a-ţi reaminti tot ce a fost, cum s-au întâmplat faptele; a-ţi reaminti corpul cuvântului, a acelui cuvânt în care trăiai (în care te exprimai) atunci – doar acesta rămâne viu, trăieşte rostit sau scris în ţesătura textului de unde va fi actualizat prin lectură. Celălalt – corpul adevărat (şi viu) atunci al persoanei care ai fost, care erai, care eşti, a trecut, s-a topit, nu mai este, nu mai poate fi refăcut, reînviat; doar cuvântul, el este viu, se reîntregeşte, se umflă de viaţă, se reanimă brusc în aerul vibrat de coardele vocale ale celui ce-l foloseşte; dar mai ales e al tău, al celui ce l-a rostit prima dată, sau e deja al celui ce-l rosteşte (foloseşte) acum în lectură? A întoarce acest cuvânt, a-l retrăi, a-l face viu, a-l reactualiza, iată ceea ce se poate încerca; în rest, proza (orice fel de proză) e atât de falsă, căci nu poate decât să *mimeze* sisific viaţa, s-o propună infinit fără a o prinde în ceea ce aceasta are mai viu, mai *autentic*; totul se joacă în puterea de actualizare a cuvântului, a discursului întâmplat, derulat, înregistrat şi refăcut din fragmente, din fărâmiturile aducerii aminte. Scriu ca să-mi reamintesc, ca să nu uit că sunt, că am fost. Când spun *am fost*, deja cuvântul devine vid, se goleşte de orice conţinut şi se comunică doar pe sine ca semn arbitrar.

***

Există o sforţare la Gib Mihăiescu, Camil, Anton Holban şi Mircea Eliade în obţinerea autenticităţii scriiturii romaneşti; la Camil se simte încă o anume ezitare între implicare şi discurs, pe când Holban este mult mai sigur, mai actual, mai ales în *Ioana*. Dar ei literaturizează încă, se uită în rama romanului şi fac retuşuri inutile, falsifică unde nu iese după canon; mi se pare important să nu te laşi răpit de retorica ficţiunii; deodată vei observa că totul se estompează, devine o laxă ţesătură în care încap toate experienţele posibile; nu trebuie să literaturizezi decât atunci când nu mai este nici o ieşire: lectura ca *actio* este şi mai greu de realizat...

***

Un critic cunoscut îşi justifică incapacitatea de a scrie roman, susţinând aceeaşi neîncredere în autenticitatea „omniscienţei naratorului clasic". Nu cred că aceasta e problema esenţială; mi se pare că aşa-zisa „omniscienţă" a fost lichidată de mult. Mai greu este a accede la autenticitatea scriiturii; reuşesc să scriu roman numai dacă mă apropii de acest imperativ al scriiturii. Restul e artificiu şi retorică. Nu mă convinge

Scanned with OKEN Scanner

autenticitatea lui Tolstoi din *Război și pace*; falsul demiurg mă face să pierd timpul, încâlcindu-mă printre atâtea hățișuri ale imaginației lui și, de aceea, îl prefer unde se află strâmtorat, unde nu știe dinainte soluția ca în *Învierea* și *Moartea lui Ivan Ilici*.

***

Jurnalul cel mai autentic (nu cel mai „sincer") este o radiografie a ființei reale și nu a existenței banale; a fi sincer când nu ești profund nu înseamnă a fi autentic. Un jurnal poate să fie, într-adevăr, atent față de acest deziderat al sincerității, dar nu mă interesează; un roman are în vedere un alt efort prin care se încearcă *o* cale de acces spre cunoaștere. Pus în schemă romanescă, jurnalul se „metafizicizează".

***

Scriitura devine autentică atunci când ia locul existenței. Să transformi scriitura în existență!

***

De la Cartea Românească mi se dă spre referat *Șopronul* de Alexandrina Monteoru: o proză densă în care vocile narative se întretaie cu instanțele poetice. Nu există un țesut epic propriu-zis; aici limbajul se povestește pe sine într-o pulsiune necontrolată. Nu se construiește, de fapt, o tramă sau dacă există una aceasta se constituie chiar în procesul/momentul scrierii, când cuvintele sunt surprinse liber în zone ambigue de destindere semantică. De aici decurge și o anume impresie de densitate, sugerându-se că nu se comunică niște întâmplări banale, ci ceva mai adânc decât întâmplările epice niște clivaje de sens ce apar prin punerea în probă a scriiturii. E mult experimentalism aici, dar e un experimentalism ce vine *după*; receptarea acestui text „aberant" trebuie să țină cont de acest „după". Mi se pare neloială atitudinea Gabrielei Adameșteanu care se opune publicării „romanului" din motive de...

***

15.03.83.

Merg la cenaclul de proză condus de Croh, după ce mai înainte, am fost de câteva ori la *cenaclul de luni*. Se citesc fragmente disparate de roman în care se introduc personaje stereotipe (cam aceleași), se explorează câteva spații cu valoare de topos (trenul, gara, autobuzul, cancelaria) și se folosesc procedee narative identice. N. Iliescu încearcă o șarjă impersonală, cu priză ironică de bună calitate; acest tânăr rotofei cu un zâmbet

Scanned with OKEN Scanner

permanent pe figură – până la urmă transformat în grimasă de claun prin stereotipie – pare a fi un demn urmaş al lui Velea în direcţia cultivării exprese a scriiturii. Citeşte, de asemeni, G. Cuşnarencu, o parabolă a cotidianului în proiecţie ironico-utopică şi un domn Stan (de la Slobozia) un text cu mai multe traiecte. Sunt oarecum jenat de nivelul cam diletantistic al discuţiilor, mă simt dator să antrenez un discurs mai specializat. Abordez noţiunea de *story*, care apare cam pulverizată pentru naratorul actual, fiind substituită cu textul ce implică o intenţionalitate semiozică infinită. În cadrul ţesăturii textuale, fiecare temă, motiv, motivem, îşi construieşte formal anumite stereotipii ce se auto-dezvăluie în procesul scriiturii.

Apare şi o conştientizare a mecanismelor scriiturii, ce se configurează la nivelul meta-textual. Tentativa actantului narativ este aceea de a descrie un teritoriu *interstiţial*, care se află între real şi text, astfel că nu există o demarcaţie între zonele investigate, textualizarea absorbind totul precum în *Maelstrom*-ul lui Poe. Este evident că, întrucât aici totul este supus unei *technè* bine conduse, ne aflăm sub semnul parodicului. Fac deosebirea între tipul de oralitate argotică (Iliescu) şi „oralitatea" marilor texte care se nasc ca forme de expresie preexistente, ce se manifestă ca Texte pe măsură ce-şi structurează modelul. Marile texte, odată constituite îşi camuflează modelele semnificante sau nu le mai scot în evidenţă, pentru a comunica un mesaj semantic. Vreau să sugerez că, dincolo de această impresie, în orice text, în curs de constituire, se afirmă autonomia semnificantului. Croh mă corectează, susţinând că e mai importantă intenţionalitatea conţinutistică. Îmi argumentez poziţia prin Beccaria (*L'autonomia del significante*) şi prin Stefano Agosti care demonstrează prioritatea mesajelor formale asupra celor semantice. Sînt poate prea tranşant şi prea abstract, dar îmi dau seama că Mircea Nedelciu, Iova, Emil Parashivoiu sînt de acord cu mine. Este prezent şi prozatorul Mircea Săndulescu, care, vorbind de prezenţa detaliului în descriere, solicită ca, prin intermediul actului textual, lectorul să „vadă copita calului şi să se simtă chiar umezeala de pe nara lui". Aceasta îmi aminteşte de perioada când am fost în armată împreună (1969) şi, când la dorinţa lui de a-i comenta nişte proze cam sentimentaloide, i-am replicat că nu ştie să scrie: „Ar trebui ca atunci când descrii o flegmă, aceasta să se transforme în ceva atât de contondent încât să te trântească la pământ... " Se vede că

Scanned with OKEN Scanner

i-a priit duritatea lecţiei mele. E adevărat că, mai târziu, după ce publicase primul roman de succes, îmi spusese că o să se refere odată la acel episod din armată. A uitat s-o facă...

***

30.03.1983

Citeşte Mircea Nedelciu capitolul III din proza *Toposuri*. Acelaşi obiectiv: pulverizarea realului printr-o priză argotică. La fel cu Iliescu, Nedelciu are preocuparea obsesivă de a transfera totul în registru comic. Nu ştiu dacă aceste texte vor mai fi receptate cu aceeaşi reacţie de satisfacţie mai târziu. Croh spune că el exprimă epoca de instabilitate socială în care trăim. Da, dar nu cu navetiştii din trenuri şi autobuze rurale vom bate Europa...

***

Ioan Groşan face lectura unui fragment scris cu mână sigură despre un cuplu ciudat ce se descoperă/refuză în zona obscură a unor defulări freudiene. Totul se petrece într-un vagon tras pe o linie secundară în triajul Gării de Nord. Constat supleţea cu care tânărul prozator mânuieşte scriitura şi-mi exprim admiraţia încercând să argumentez noutatea demersului narativ. Croh, însă, nu vede aici decât o posibilă influenţă a lui Ion Al.Brătescu-Voineşti.

***

Citeşte Matei Vişniec, propus de mine. Croh vorbeşte, în mod neaşteptat, de textul care se auto-scrie, de scriitură etc. La un moment dat îi suflu: „textualizare!" („cuvânt pe care evit să-l pronunţ" – spune el).

***

Nastratin Hogea se autodevoră ritualic pentru a ilustra autarhia Textului. El nu este un personaj tragic, pentru că, la fel ca Riga Crypto, acesta nu-şi neagă statutul textual ci doar îl exemplifică. Kesarion, în schimb, intră în Text prin auto-sacrificiu, parcurgând o traiectorie inversă decât Hyperion.

***

Textualizarea culturilor, afirmate în universalitate, adânceşte dimensiunea tragică latentă; faptul că un scriitor ca Ionescu se integrează unei alte tradiţii tragice, este semnificativ. Sistemul semiotic românesc atestă forme specifice de textualizare.

Scanned with OKEN Scanner

referințe critice

Scanned with OKEN Scanner

Vă place Mincu?

Polemist fără teamă şi prihană, oricând dispus să ia în răspăr ideile învechite ale vreunui confrate (sau care, cel puţin, i se par la un moment dat criticului ca fiind ieşite din actualitate), trecând cu orgoliul cavalerului medieval peste tot ce ţine de dogmă şi didacticism, promovând noul cu un curaj donquijotesc, capabil să răstoarne orice ierarhii literare prestabilite şi să-şi impună propriile opţiuni într-un limbaj cu nuanţe apoftegmatice şi să comită revizuiri dintre cele mai îndrăzneţe, enervant de inteligent şi de emfatic (tocmai pentru că este conştient de această inteligenţă), Marin Mincu demonstrează prin volumul *Eseu despre textul poetic* II (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986) un fapt pe care îl bănuiam deja după apariţia primului volum şi prin prisma publicisticii mai mult sau mai puţin dispersate, ce poate fi privită acum din perspectivă unitară: acela că, eseistul a monopolizat domeniul studiilor despre poezia textualistă de la Ion Barbu încoace, devenind chiar un fel de Jean Ricardou al „generaţiei optzeci".

Obiectivul noului volum este acela de „a ilustra aventura poeticului" şi de a evidenţia schimbările petrecute în ultimii ani „mai întâi *în spaţiul poeziei* (s.a.) şi numai în al doilea rând în *lectura* (s. a.) acesteia".

Iată, din capul locului, o poziţie contrară celei a lui Hans Robert Jauss (al cărui demers vine dinspre receptor către text) şi, implicit, o rezolvare originală a interrelaţiei (considerată de tipul „oul sau găina?") operă/orizont de aşteptare. Şi criticul român are dreptate, cred, pentru că, în momentul, să zicem, apariţiei lui Urmuz, este clar că nu exista în rândurile cititorilor noştri un orizont de aşteptare care să fie împlinit odată cu publicarea unei creaţii precum *Ismail şi Turnavitu*. Evident, orizontul de aşteptare în această direcţie a apărut după apariţia prozei urmuziene (pentru a complica şi mai mult lucrurile s-ar putea accepta ideea unei eventuale existenţe a lui în stare latentă, dar în mod sigur o asemenea potenţialitate nu a putut influenţa geneza operei) şi o dată constituit a influenţat redactarea şi succesul scrierilor care au continuat „linia Urmuz".

Marin Mincu are dreptate şi atunci când disociază experimentalismul de avangardism. Argumentaţia este clară şi convingătoare, termenul „experimentalism" este bine ales, demonstraţia este justă.

Ceea ce surprinde pe parcursul volumului sunt unele judecăţi de valoare oarecum în răspăr cu opinia generală. Astfel, Ioan Morar este aspru urecheat

Scanned with OKEN Scanner

(„pare să ambiţioneze (...) alcătuirea unei *table de materii* (s. a.) cât mai exacte a locurilor comune incluse în poietica textualizării" – *Semne de oboseală*, p. 104) tocmai pentru volumul *vară indiană*, primit elogios de mai toată critica la vremea apariţiei şi distins cu premiul de debut al Uniunii Scriitorilor. Dacă nu cumva avem de-a face, din partea criticului, cu o nouă atitudine de tipul celei pe care a avut-o faţă de Nichita Stănescu şi pe care o mărturiseşte într-un interviu acordat lui George Alboiu: „într-adevăr, eu l-am contestat primul la *11 elegii*, în 1966, dar oare de ce? Întrebarea aceasta nu şi-a pus-o nimeni în afară de Nichita Stănescu însuşi. Am considerat că în corul de osanale ce i se aduceau atunci era nevoie şi de o *altă* (s. a.) părere. L-am contestat pur şi simplu ca să nu fiu de acord cu ceilalţi, care lăudau *fără să înţeleagă* (s.a.) nimic. (...) Mai târziu, la *Epica Magna* şi *Operele imperfecte* când poetul a fost contestat de mulţi din motive extra-literare am considerat o datorie de onoare să intervin în cunoştinţă de cauză. (...) Gestul meu constituia şi ilustrarea unei forme exemplare de depăşire a propriei subiectivităţi, ceea ce nu am observat la alţi critici" (p. 320). Iată, Marin Mincu este capabil de revizuiri dintre cele mai spectaculoase. Urmează ca şi Ioan Morar să devină... Nichita Stănescu?

Cel puţin la fel de surprinzătoare este, la celălalt pol, supralicitarea unui poet ca Ion Gheorghe, a cărui poezie este considerată, alături de cele ale lui Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Mircea Ivănescu, drept una dintre formulele modelizante ale poeziei actuale. Să reprezinte această mai mult decât onorantă situare a poetului tot un fel de compensaţie morală pentru „conul de umbră" pe care îl străbate receptarea acestuia (atât în rândurile criticii cât şi în cele ale publicului larg) şi, implicit, convingerea în grabnica lui revenire în prim planul actualităţii literare? Timpul o va dovedi.

Am impresia că Ioan Morar şi Ion Gheorghe reprezintă în *Eseu despre textul poetic II* cele două feţe ale aceleiaşi monede, criticul realizând paradoxul atingerii prin ex-centricitate (faţă de linia critică a momentului) a unei linii critice moderate. Pentru că excesele pe care Marin Mincu le face într-o anumită direcţie vin să contrabalanseze presupusele excese în direcţia opusă ale confraţilor săi. Spre această interpretare duce şi faptul că articolul despre Ioan Morar face oarecum notă discordantă cu tonul celorlalte articole, criticul fiind mult mai blând în judecarea producţiilor altor reprezentanţi ai promoţiei textualiste.

Altminteri, studiile (în bună parte cunoscute din presa literară) se remarcă prin rigoarea analizei (întregul capitol despre avangardă, studiile despre Virgil Mazilescu, Nichita Stănescu, Mircea Cărtărescu) prin excelenta

Scanned with OKEN Scanner

adecvare a metodei la obiect şi prin înalta subtilitate care îl recomandase pe Marin Mincu drept un critic de acord fin încă de la şocantele, la vremea apariţiei lor, interpretări date capodoperelor lui Eminescu, Ion Barbu or Lucian Blaga.

Există în scrisul lui Marin Mincu o permanentă luptă cu inerţia, cu tendinţa de îndosariere şi etichetare a scriitorilor şi a operelor, chiar şi în cazul marilor clasici ai literaturii române despre care se crede îndeobşte că s-a spus totul. Având şansa de a cunoaşte din interior una dintre marile şcoli de critică ale momentului (semiotica italiană), criticul ştie mai bine decât oricine că opera este deschisă, că nu există în literatură teme tabu şi nici subiecte epuizate că orice producţie literară poate fi la fiecare nouă lectură resemnificată (de ce nu?) reevaluată. De aceea, mutaţiile care au loc în judecata de valoare a aceleiaşi opere în urma lecturilor succesive nu sunt atât rodul deja proverbialelor revizuiri, cât al perspectivei din care este privită scrierea respectivă sau al utilizării unei noi metode critice, mai adecvate obiectului analizat, care să poată reliefa calităţi rămase ascunse în urma lecturilor anterioare.

Incomod pentru mulţi, iritant pentru şi mai mulţi, Marin Mincu este unul dintre criticii foarte importanţi ai momentului. Pentru că, ne place or nu, îi îmbrăţişăm sau îi respingem ideile, trebuie să recunoaştem că scrisul său are o calitate fundamentală. Aceea că dă de gândit, obligă cititorul la a avea o părere fie ea pro sau contra; că îi distruge castelele de nisip atunci când sunt aproape gata obligându-l să-şi construiască mereu şi mereu altele. Demersul criticului seamănă prin aceasta cu gestul unui soi de Sisif care, atunci când ajunge, în sfârşit, cu bolovanul pe culme, îi dă, voluntar, drumul pentru a porni din nou, fără complexe, cu entuziasmul nezdruncinat, pe lungul şi dificilul povârniş al criticii literare.

De aceea, ne place, hélas, Marin Mincu!

Tudorel Urian,
Platon pe internet, Dacia, 2003

Textul ca experiment

Se discută mult în ultima vreme despre postmodernism. Termenul poate că nu e foarte potrivit şi nici destul de limpede, dar discuţia în sine e semnificativă pentru ceea ce se întâmplă în aria literaturii contemporane şi

Scanned with OKEN Scanner

dacă celor mai multe intervenţii pe această temă le lipseşte anvergura teoretică, limitându-se la o speculaţie de impresii. Sentimentul că e nevoie de corecturi în modul de privire şi de examinare a literaturii de azi apare în mai toate. Un recent număr al prestigioaselor „Caiete critice" ilustrează concludent şi limitele discuţiei – urmare a subţirimii platformei teoretice a unor participanţi –, şi sentimentul necesităţii ei. Disocieri juste şi un punct de vedere bine argumentat teoretic în legătură cu această chestiune găsim în prima şi a patra secţiune, cele mai interesante, din cartea lui Marin Mincu, „Eseu despre textul poetic II" (Cartea Românească). Volumul se vrea o continuare metodologică a analizei din perspectivă semiotică, textualistă, pe care criticul o făcuse, acum câţiva ani, poeziei lui Ion Barbu, de data asta obiectul lecturii constituindu-l poezia promoţiei '80, deci a celor mai tineri poeţi români. Punctul de plecare îl constituie necesitatea disocierii între „avangarda istorică" şi „postavangardism", ca urmare logică a faptului că „aceleaşi condiţii ce au generat fenomenul avangardist nu se mai repetă în a doua parte a secolului al XX-lea şi ca atare nu mai poate fi vorba de aceleaşi efecte", observaţie la urma urmelor de bun simţ, întărită şi de constatarea diferenţelor şi, mai ales, a modificărilor de finalitate în mişcarea creativităţii: „în nici un caz nu mai este reperabil nihilismul violent (propriu avangardei istorice, n.m.) ci se constată o altă atitudine, am putea s-o numim o atitudine recuperatorie prin care se experimentează, se caută noi posibilităţi expresive". Pentru „postavangardism", criticul preia din critica italiană termenul de „experimentalism", care a mai circulat ta noi, în anii şaizeci, în legătură cu ecourile „noului roman" în proză şi ale structuralismului în comentariul literar. „Avangardismul" (care „are mai ales un statut ideologic") şi „experimentalismul" (cu un statut „mai ales estetic") reprezintă în viziunea criticului un fenomen de continuitate înlăuntrul căruia recunoaştem o dublă relaţie: pe de o parte, experimentalismul „transformă avangarda într-o tradiţie", pe de alta avangardismul se insinuează evolutiv în experimentalism, acesta din urmă însă, în ciuda relaţiei cu avangardismul, reprezintă „o adevărată categorie tipologică de creaţie şi cunoaştere", ţinteşte un scop mai înalt şi mai durabil, propunând „valori de sine stătătoare": noutatea experimentalismului din secolul nostru ar consta în tensiunea investigării convenţiilor şi naturii esteticului ca „nişte limite absolute ale condiţiei umane", mai pe larg spus în tendinţa literaturii de a ieşi din capcana literarităţii: „Se poate spune – afirmă criticul – că din antichitate şi până astăzi, niciodată nu s-a mai pus la încercare cu atâta îndârjire rezistenţa limbajului ca mijloc uman de comunicare, nu au mai fost interogate cu atâta dramatism funcţiile artei, esenţa actului

Scanned with OKEN Scanner

literar ca atare, raporturile dintre eul creator și realitate, dintre existențial și artistic".

Pledoaria lui Marin Mincu pentru „experimentalism" dezvăluie o încercare de înțelegere a poieticii și a reliefului poeziei modeme, dublată de o bună, completă cunoaștere a avangardei poetice românești și romanice. Dacă primul capitol al cărții revelă implicațiile teoretice ale postmodemismului (echivalent, cum s-a văzut cu experimentalismul), capitolul al patrulea propune, prin sinteza conținută, o ilustrare a acestor implicații în perspectivă diacronică. E o „introducere" în avangarda literară românească, dar e, în egală măsură, și o demonstrație a teoremei avangardei din primul capitol, anume aceea că avangarda secolului nostru evoluează spre „experimentalism". De altfel, după o succintă punere în discuție a raportului dintre avangardă și receptare și după o trecere în revistă a direcțiilor, revistelor și reprezentanților avangardei, criticul se ocupă de dinamica modernismului, de canalele, filtrele și formulele prin care experimentalismul s-a instalat, convertind-o, în aria avangardei românești, interesul comentariului analitic fiind argumentarea ideii, oarecum în răspăr cu opinia curentă, că (rolul avangardismului românesc în loc să fie preponderent contestatar și inhibitor, a fost mai ales unul recuperator, în spiritul unui sistem cultural sintetizator"; idee justă dar greu de admis de către cei care nu privesc avangarda istorică și, de pildă, poezia promoției '80, în contextul „pulsiunii" experimentaliste. Se vădește astfel că Marin Mincu are dreptate să considere, pe urmele lui E. Lovinescu, perspectiva critică în funcție de „situația" literaturii, în speță a poeziei, la o dată istorică sau la alta. „Eseu despre textul poetic II" reprezintă, deci, și o revizuire a perspectivei critice în urma impactului cu poezia ultimului deceniu. Despre efectul acestei revizuiri asupra receptării critice a chiar poeziei ce a provocat-o, efect căruia îi sunt dedicate două capitole ale cărții, voi scrie poate cu altă ocazie.

Laurențiu Ulici,
Contemporanul, nr. 23, 5 iunie 1987

Receptarea poeziei

Revizuiri constructive. Dintre criticii aparținând generației de mijloc, Marin Mincu a evoluat cel mai spectaculos, de la critica „arhetipală" a debutului la ceea ce s-ar putea numi, cu oarecare emfază, poetica Textului. Autorul e o

Scanned with OKEN Scanner

structură dual, poet şi critic în acelaşi timp, cu o vocaţie în plus pentru problemele teoretice. Nici nu e de mirare că s-a afirmat, în ultimul timp, ca un ferment puternic în discuţia de idei literare (cu precădere în domeniul poetic), având merite de netăgăduit în acreditarea unui nou *ideologem* literar în critica noastră. Ambivalenţa discursului său critic recurge, normal, din datele genuine ale talentului, dar şi din preocuparea tenace de a fi sincron cu tendinţele noi din critica europeană. A învăţat bine mai ales lecţia semiotică, din care a tras toate consecinţele, încât ni se pare că notele definitorii ale formulei critice cu care operează sunt: competenţa, ca metodă de lectură din ce în ce mai specializată şi intuiţia de natură poetică, între acestea, două mediază polemismul, dorinţa programatică de diferenţiere şi originalitate.

Era, deci, de aşteptat ca ultima carte apărută, *Eseu despre textul poetic II* (Cartea Românească, 1986), să – stea sub semnul revizuirilor radicale, anunţate încă mai de mult. Vrând să fie simultan în avangarda criticii şi în „epicentrul" mişcării literare inovatoare de azi, criticul se manifestă în felul său caracteristic, fără jumătăţi de măsură, îşi exprimă cu francheţe opţiunile şi cu o siguranţă de sine, care – firește – nu poate să eludeze dificultăţile inerente unui asemenea demers literar ambiţios. Gestul său pare temerar şi nu e deloc simplu de justificat (şi nici de suportat – dovadă maniera cam minimalizatoare în care a fost primită, la apariţie, cartea). De ce nu e uşor de justificat? Problema cea mai delicată care se pune e în ce măsură te poţi revizui, de la o etapă critică la alta, fără a-ţi pierde credibilitatea. Sunt faimoase revizuirile lovinesciene, care nu afectau însă şi formula critică. La Marin Mincu e vorba de opţiunea pentru un alt tip de lectură, mai adaptată la „noile exigenţe", cu unele urmări şi în recepţia valorilor poetice despre care scrie (cf. interviul acordat lui George Alboiu). În favoarea criticului pledează, în primul rând, faptul că astăzi mutaţiile, în literatură, sunt atât de rapide şi profunde, încât nu mai pot fi măsurate în generaţii. Procesul de inovare oricât de radical, este difuz. Înseamnă că şi identitatea poetică sau critică are un înţeles mai dinamic, făcând să coexiste stări intrinsec contradictorii, care nu mai pun în pericol unitatea traiectului scriitoricesc. „O poetică a rupturii" la Nichita Stănescu este ideea supremă după care se ghidează criticul. Chiar revizuindu-se, ceea ce nici nu ascunde, are sentimentul că rămâne acelaşi, este mereu egal cu sine însuşi. Schimbarea de perspectivă critică s-a făcut sub presiunea cursului firesc al liricii române modeme, asumate cu ostentaţie, dar şi în deplină cunoştinţă de cauză: „Am testat un *material nou* care impunea (cel puţin aşa mi s-a părut) un alt instrument de abordare. Deci, aş putea spune că metoda critică mi-a fost sugerată de obiect".

Scanned with OKEN Scanner

Se înţelege, însă, că miza schimbării nu e doar teoretică. Revizuirile îşi au riscul lor în planul creaţiei critice. În practica scrisului nu e deloc simplu să pui de acord metoda cu talentul, subiectivitatea critică cu obiectul lecturii. Este chiar evidentă, în vremea din urmă, contradicţia dintre fenomenul poetic modern (în speţă cel „experimentalist"), reductibil la o „practică semnificantă" impersonală, şi actul interpretativ, expresie a unei subiectivităţi critice tot mai accentuate – oricât s-ar disimula în discursul teoretizant. Se inversează, într-un fel, raportul stabilit de T. Maiorescu între poeţi şi critici. Ideală ar fi formula: maximum de idei (nu neapărat programatice) şi maximum de expresivitate critică. În realitate, disputa continuă: criticii semiotice în sens larg) i se impută insuficienţa de limbaj, iar criticii foiletonistice lipsa de idei directoare. Pe acest fond al discuţiei, Marin Mincu face o remarcă judicioasă: („critica o fi, cum se susţine, chestiune de subtilitate, dar dacă nu emite acele minime idei prin care să incite la gândire, devine o gratuitate luxurioasă"). El introduce, într-adevăr, aceste „minime idei" (de fapt, s-au introdus mai de mult, în studiul despre avangarda românească, reprodus în volumul de faţă, ca şi cele două articole despre ultimul Nichita Stănescu). Dar n-ar fi fost de ajuns să se fi limitat la atât. Paradoxal, asemenea idei se pot transforma cu uşurinţă în locuri comune, în truisme ale metodei, la îndemâna oricui – a celor chemaţi sau a celor nechemaţi. La un act destul de general de speculaţie teoretică se poate dovedi orice. Luate izolat, conceptul de postmodemism şi cel de experimentalism (preferat de Marin Mincu, la curent cu deosebirea trasată de Angelo Guglielmi între „avangardă şi experimentalism") nu rezolvă nimic. Criticul are meritul de a le fi folosit primul la noi în mod sistematic şi firesc ar fi să i se recunoască întâietatea. Dar cum e vorba de idei care plutesc în atmosfera vremii (aşa se consideră!), de obicei profită cei care vin după. Nu e mai puţin adevărat că limbajul critic nu s-a generalizat într-atât încât să devină univoc, după modelul ştiinţific. Aceleaşi teze teoretice pot fi formulate şi cu alte cuvinte, simulând originalitatea. Paternitatea lor este incontrolabilă.

Nu e de mirare că prima parte a cărţii, în întregime scrisă cu sugestii originale în clasificarea şi definirea principalelor tendinţe poetice româneşti actuale, are un caracter preponderent polemic. O adevărată punere la punct, cu aspect revendicativ. Nu intrăm în amănunte. Considerăm că, dincolo de tonul justiţiar şi cam exclusivist, intervenţia aduce clarificări utile în chestiuni controversate. În alt cadru, mai puţin crispat, confruntarea s-ar fi putut transforma în dialog. Criticul îşi are argumentele sale, pe un teren imbatabil, unele de reală perspicacitate şi eleganţă teoretică (în special distincţia *formulă*

Scanned with OKEN Scanner

poetică – model – formulă poetică cu caracter modelizant), toate expuse tăios şi decis, fără replică.

Totuşi, chestiunea priorităţii, care traversează cu precădere prima secţiune din carte, aş muta-o pe terenul sintezei, al demonstraţiei critice ca întreg organic. Cutare idee sau sugestie pot fi puse sub semnul incertitudinii, ca uzanţă sau formulare. Dar numai atât. Demersul său critic, în totalitate, constituie o performanţă de excepţie. Nu doar din încrâncenare polemică îşi revendică autorul întâietatea. Cel puţin ultimele două cărţi, dedicate textualizării poetice (intră aici şi eseul despre Ion Barbu), ne oferă de pe-acum un sistem original de lectură, cu acces la interioritatea textului, o teorie coerentă a poeticităţii şi nu în ultimul rând, un limbaj critic inconfundabil, expresiv şi elegant în acelaşi timp. Lectura atentă a cărţii vădeşte capacitatea criticului de a recepta noua literatură din interiorul ei, încât formula critică actuală aspiră să fie o *poietică* (generează influenţe şi asupra creaţiei propriu-zise). De altfel, puţini s-au implicat atât de direct, fără urmă de ezitare, în susţinerea poeziei ultimei generaţii („promoţia textualistă a lui Petru Romoşan şi Mircea Cărtărescu"). Şi nu o face din calcul, din impulsul unei replieri strategice. Revizuirile de acum au o bază ceva mai îndepărtată, în studiul temeinic al avangardei şi în redescoperirea lui Nichita Stănescu, cel din „Epica Magna" şi „Operele imperfecte". Este plauzibil. Nu mai puţin demn de subliniat este efortul de a realiza o imagine completă (în curs de constituire, dar deja relevantă) a fenomenului poetic contemporan, bine situat în competiţia europeană... Accentul cade pe avangardă şi Nichita Stănescu; generaţia '80 deocamdată s-a impus, după opinia sa, numai programatic nu şi axiologic, între cele două extreme se află poeţii de la Echinox, „manieriştii", şi alte nume reprezentative ca Mircea Ivănescu, Angela Marinescu, Vasile Vlad, Virgil Mazilescu şa. Faţă de *Poezie şi generaţie* (1975), comentariul critic câştigă în complexitate: rigoarea textualizantă se îmbină cu sugestia psihanalitică, iar judecăţile critice sunt mai nuanţate acum şi aduse ia zi. Pe cât de radicale, „revizuirile" lui Marin Mincu au o funcţie, în primul rând, de recuperare şi actualizare. Sensul criticii sale e funciar constructiv.

Cornel Moraru,
Vatra, nr. 6, iunie 1987

Scanned with OKEN Scanner

Teoria şi practica

Pasionat, gata în fiecare clipă să se lanseze în dispute din care, lasă să se înţeleagă, iese învingător chiar înainte de declanşarea ostilităţilor, mobil, interesat de ultimele noutăţi din literatura română şi din literatura lumii, receptiv la sugestii diverse şi propunând la rându-i puncte noi de vedere, ambiţionând mereu la titlul de înainte-mergător, Marin Mincu este o prezenţă activă în viaţa noastră literară şi totodată unul din puţinii critici de la noi cu mai multe cărţi publicate peste hotare. [...] Fiecare critic vorbeşte, e adevărat, în primul rând despre el însuşi; dar la Marin Mincu cuvântul eu e folosit parcă mai des decât la alţi critici. Să mai adăugăm că de prea puţine ori autorul nostru e dispus să accepte directivele criticilor care pentru moment dau tonul în comunitatea noastră literară? Într-un cuvânt, Marin Mincu nu e un personaj comod: face parte dintre acei oameni de litere care niciodată nu ştiu (sau nu vor) să-şi găsească o poziţie convenabilă. Nu e de mirare; aşadar că volumele sale sunt întâmpinate contradictoriu. Gama aprecierilor suscitate de apariţia *Eseului despre textul poetic II*, de pildă, se întinde de la receptarea pozitivă la negarea violentă sau zeflemitoare. Nu e exclus ca în modul în care a fost primit *Eseul* să fi avut un cuvânt de spus şi notele direct polemice pe care cartea le conţine; notele critice, ajung acum să capete conotaţii neaşteptate, şi au consecinţe pe măsură. În orice caz, volumul nu i-a lăsat indiferenţi pe confraţi; alături de *Introducere în opera lui Nichita Stănescu* de Alex. Ştefănescu, *Despre poezie* de N. Manolescu, *Hermeneutica ideii de literatură*, de Adrian Marino, *Eseu despre textul poetic II* este una din cărţile cele mai comentate din ultimele luni.

Ar fi, bineînţeles, exagerat să punem toate reproşurile aduse cărţii pe seama animozităţilor provocate de nonconformismul autorului [...].

Eseu ... nu propune o discuţie abstractă despre poezie, ci o teorie aplicată literaturii române din zilele noastre. Centrul de greutate al dezbaterii teoretice îl constituie relaţia avangardism/experimentalism. Mai limpede decât oricare alt comentator al fenomenului de la noi, Marin Mincu prezintă şi nuanţează această disociere de mare importanţă pentru cercetarea poeziei moderne, împotriva confuziei dintre cele două concepte luase poziţie într-un text din anii '60, Angelo Guglielmi. Eseul lui Guglielmi, pe care Marin Mincu îl urmează îndeaproape, se intitula „Avanguardia e sperimentalismo". Guglielmi consideră că misiunea avangardei istorice e încheiată, iar stilul artei contemporane e experimentalismul, socotit „stilul culturii actuale, (...) forma

Scanned with OKEN Scanner

ei cea mai firească şi mai sinceră." Acţiunea avangardei ar fi distructivă, experimentalismul, în schimb, recuperează, foloseşte experienţele estetice consumate. Deosebirea fundamentală mi se pare însă a fi alta şi priveşte domeniile distincte spre care tind, după Guglielmi, cele două forme ale artei modeme. „Revolta scriitorilor de avangardă, scrie autorul italian, are în genere ca punct de plecare un înţeles de conţinut emoţional. În ciuda oricărei aparenţe, interesul pentru formă ocupă (în preocupările avangardelor) un rol secundar." „Dacă ne gândim bine, nicicând simţul limbii nu a fost mai absent decât în cazul scriitorilor de avangardă." Marin Mincu, la rândul său, adânceşte liniile astfel trasate: „Avangardismul are mai ales un statut ideologic, iar experimentalismul mai ales unul estetic". Privite de pe această platformă ne apare mult mai clară importanţa manifestelor avangardiştilor; nu există mişcare de avangardă care să nu aibă manifestul ei; mai mult, pentru care acest manifest să nu joace un rol deosebit de important, nu o dată mai important chiar decât „creaţia" care îi urmează. Avangardismul e o mişcare ideologică, un atac împotriva ideilor consacrate. Acţiunea avangardelor e paralelă cu aceea a mişcărilor ideologice. Implicarea avangardelor în mişcarea de idei mi se pare una din formele cele mai radicale de „angajare" a artei în problemele lumii moderne. Avangardiştii se înrudesc în felul acesta cu toţi scriitorii care au urmărit schimbarea modului de a gândi al contemporanilor lor. Artiştii care şi-au consacrat viaţa rafinării expresiei, izolând cât s-a putut arta de influenţe exogene vin, în schimb, pe filiera în care se înscrie experimentalismul zilelor noastre. Dostoievski e mai aproape de avangardişti, de pildă, Mallarmé de experimentalişti. Mare parte din literatura lumii înfloreşte astăzi sub semnul experimentalismului, se practică un alexandrinism pe care avangardiştii l-ar fi respins fără doar şi poate. Tendinţa care se întrevede, constând într-o reapropiere a artei de sentimente, de idei, de valori morale – într-un cuvânt de tot ceea ce ţine de viaţă – desigur fără sentimentalism, înseamnă, oricât de paradoxal ar părea, o apropiere de spiritul avangardelor şi, simultan, o părăsire a poziţiilor artei pentru artă, a artei izolate de realitate.

În eseul lui Guglielmi se găsesc germenii unei cărţi de referinţă; Marin Mincu se mulţumeşte cu o rapidă trecere în revistă, după care îşi întoarce atenţia la alte probleme ale literaturii contemporane.

Aşa cum am spus, vrerea autorului nostru e de a confrunta ideile teoretice cu realitatea concretă a poeziei noastre de azi. În secţiunea a II-a şi în cea de a III-a a *Eseului...* sunt analizate scrierile unui număr de poeţi contemporani: în prima sunt grupaţi cei din aşa-zisa promoţie '80, în cealaltă

Scanned with OKEN Scanner

cei din promoția „echinoxistă" (dacă e să folosim termenul propus de autor) și din promoțiile care o preced. Deși se poate întrevedea o voință de schimbare, Marin Mincu preia totuși împărțirea pe promoții acceptată de majoritatea comentatorilor. Vorbește, așadar, despre: o primă promoție „Labiș", o a doua, apărută spre sfârșitul anilor '60 sub tutela lui Bacovia, Blaga, Ion Barbu, a treia, promoția „echinoxistă", din anii '70, aflată sub semnul „manierismului structural" și, în sfârșit, ultima, despre care s-a tot vorbit, promoția '80. Nu am să discut justețea unei asemenea împărțiri (deși mă întreb dacă între prima și a doua promoție există suficiente puncte de ruptură pentru a putea vorbi de promoții diferite). Semnificativ e că criteriul cronologic (pus în circulate de critica foiletonistică în scopul unei mai ușoare cercetări a unui vast material dar fără a se sprijini pe o argumentație prea serioasă) i se pare criticului nostru insuficient și propune argumente mai solide de diferențiere. Marin Mincu se raportează așadar la tipuri deosebite de conștiință poetică: „delimitarea" între promoții are în vedere în primul rând «felul de a concepe actul poetic și nu „substanța" propriu-zisă a poeziei (deși va fi și aceasta schimbată în funcție de modalitatea „conceperii"), iar polemica (atâta câtă există în modul explicit și mai ales implicit) nu e în legătură cu modul de a face poezia, ci mai degrabă cu modul de a simți poezia...». Iată așadar un criteriu nou aplicat poeziei române din zilele noastre, criteriu care pus în practică ar fi putut să-și dovedească utilitatea. Dar un criteriu nou presupune o împărțire nouă a materialului cu excepția fracționării generației '60, vechiul criteriu cronologic e respectat și de Marin Mincu. În concluzie, autorul nostru rămâne la ideea că în fiecare etapă și cu fiecare promoție „se afirmă o tendință dominantă din punct de vedere estetic (totdeauna alta)". Omogen (relativ omogen) poate fi un grup de poeți, un mic număr de autori grupați în jurul unei personalități, a unei reviste ș.a.m.d. – dar nu o promoție întreagă. Exemplul cel mai elocvent ni-l furnizează chiar Marin Mincu. În capitolul „Constituirea eului poetic și relațiile cu obiectul poeziei" ni se relevă modalitățile inconfundabile propuse de Ion Barbu. Bacovia, Arghezi, Blaga – toți reprezentanți ai aceleiași strălucite generații interbelice. Într-o „generație de creație" chiar, dincolo de unitatea ideologică, modul de a face poezie diferă inevitabil. O nouă împărțire, mai judicioasă, după esența poeziei scrise, nu după data nașterii sau a debutului, ar fi fost fără doar și poate necesară, însă argumentele aduse de Marin Mincu nu înlocuiesc, ci justifică împărțirea pe promoții. [...]

Din *Eseu despre textul poetic II*, Marin Mincu ne apare așadar mai puțin ca critic și mai mult ca un teoretician al cărui spirit e suficient de suplu pentru a

Scanned with OKEN Scanner

nu se rătăci în abstracţiuni, atent, cum sunt puţini teoreticieni de astăzi, la pulsul mişcării literare de ultimă oră convingător însă atunci când se apleacă asupra operelor de valoare, bine fixate în conştiinţa criticii literare şi a publicului.

Constantin Pricop,
Convorbiri literare, nr. 11, noiembrie 1987

«Eseu despre textul poetic II»

Dacă în primele sale cărţi de critică, Marin Mincu folosea metodele hermeneutice prin care sonda straturile arhetipale ale literaturii (vezi remarcabilul studiu despre universul sadovenian) în ultima perioadă autorul s-a specializat exclusiv pe linia criticii semiotice, investigând fenomenul textualizării în lirica modernă. Între cele două metode nu este decât în aparenţă o disjuncţie, de fapt critica arhetipală cât şi cea semiotică se bazează – aşa cum declară Marin Mincu însuşi într-un interviu – pe autonomia literarităţii. Recentul studiu al autorului *Eseu despre textul poetic* aduce o serie de argumente în favoarea unei demonstraţii care vizează saltul de la poezia simbolică tradiţională la „scriitura" textualistă (nu trebuie pierdut din vedere faptul că Marin Mincu a făcut muncă de pionierat la noi în acest domeniu, el a introdus în critica noastră o serie de termeni operaţionali care circulă astăzi în mod frecvent). De la bun început autorul face disocierea necesară dintre avangardă şi experimentalism, scoţând în relief tendinţa demolatoare a avangardei în opoziţie cu caracterul constructiv, integrator al experimentalismului actual; criticul este de părere că astăzi „în nici un caz nu mai poate fi repetat nihilismul violent ci se constată o atitudine recuperatorie prin care se experimentează, se caută noi posibilităţi expresive". Marin Mincu plasează în acest cadru experimental – specific postmodernismului – fenomenul textualizării poetice în care autorul vede geneza unor noi forme ale lirismului. După ce trece în revistă câteva etape ale poeziei postbelice amintind de „efectul Labiş", de radicalizarea acută a conştiinţei verbale ta Nichita Stănescu, studiul analizează „ofensiva textului" în creaţiile poetice ale reprezentanţilor ultimei generaţii. Aici criticul vehiculează o serie de termeni: „autoreferenţialitate". „scriitură", „practică semnificantă", „pararetorică" etc. care alcătuiesc împreună un sistem metodologic de o remarcabilă eficacitate

Scanned with OKEN Scanner

în analizele de text, autorul demontează noul mecanism poetic şi arată felul în care „autenticitatea nudă a exprimării" se converteşte în existenţa textuală. Abandonând confesiunea directă „poezia este astăzi – spune autorul – un sistem de semne care se autosemnifică pe sine într-un proces continuu". Dincolo de un oarecare ezoterism al limbajului critic e de văzut acurateţea cu care Marin Mincu analizează progresia textualizării în câmpul liricii actuale, fenomen care declanşează opinii pro şi contra în rândul comentatorilor de poezie. Disputa dintre semn şi real căci despre ea este vorba reeditează parcă celebrul conflict dintre realism şi nominalism care a traversat întregul ev mediu punând în discuţie valoarea ontologică a semnificantului. Nu este oare textualismul o formă modernă de validare a principiului „universalia sunt realia" în sfera esteticului? Dar să ne întoarcem la cartea lui Marin Mincu. Analizele meticuloase şi pertinente ale autorului conduc la concluzia că poeţii ultimei generaţii folosesc în mod programatic discursul textualizant în opoziţie cu cel simbolizant, ei urmăresc nu proiecţia stărilor ci simularea lor prin limbaj, fenomen care modifică metabolismul poeziei. În demonstraţia criticului se strecoară însă şi o contradicţie. La un moment dat Marin Mincu afirmă că „pe poetul tânăr actual nu-l mai interesează să creeze cu orice chip poezia, ci s-o scrie (...) ceea ce-l interesează în primul rând fiind o acută priză la real". În alt loc însă criticul defineşte textualismul ca pe o „îndepărtare de real" prin întreruperea pulsaţiilor vitale „sub maldărul de texte îngălbenite". Fără îndoială că cea de-a doua afirmaţie este cea adevărată exprimând autoreflexivitatea limbajului. Recunoscută ca valoare atâta timp cât generează stări expresive noi, practica semnificantă e văzută de autor şi din perspectiva manierizării, Marin Mincu subliniază faptul că „un asemenea tip de poezie trebuie să-şi reîmprospăteze des sevele, altfel sucombă în propria-i uscăciune". Bazându-se pe numeroase citate studiul oferă imaginea la zi a metamorfozelor care se petrec în câmpul liricii actuale, analizele autorului relevă dematerializarea existenţialului prin intermedierea semnului scris şi configurarea noului cod liric în regim textual. Interesantă este studierea noului raport dintre poetică şi „poietică" prin care se evidenţiază tehnica modernă a „scriiturii", deplasarea atenţiei creatorului dinspre autenticitatea trăirii spre materialitatea limbajului. Dacă ipotezele criticului sunt uşor de demonstrat în cazul poeziei „optzeciste" dificultatea analizei creşte atunci când e pusă în discuţie retorica textualizantă în poezia generaţiilor anterioare. Marin Mincu reuşeşte să decodifice spectaculos universuri lirice extrem de variate. Analizând creaţiile unor poeţi ca Nichita Stănescu, Cezar Ivănescu, Daniel Turcea, Marius Robescu, Grete Tartler, Ion Mircea ş.a. criticul depistează la aceşti autori ceremonia „scriiturii" nu lipsită însă de un

Scanned with OKEN Scanner

patetism imanent. Marin Mincu vede în lirica stănesciană de exemplu „tragedia semnificantului", poezia sa ar fi „un discurs despre cuvinte împotriva cuvintelor" ceea ce relevă o atitudine postmodernă de acută originalitate. Rămâne de văzut dacă putem însă defini universul lui Nichita Stănescu doar „o poetică a rupturii" cum afirmă criticul, sintagma vine oarecum în contradicţie cu sensibilitatea armonizantă a autorului celor *11 elegii* care în volumul „Respirări" declară că „cunoaşterea nu poate fi decât sferică" aderând fără rezerve la principiul continuităţii. În cazul unei creaţii singulare dominate de sentimentul metafizic, precum cea a lui Cezar Ivănescu, autorul evită să aplice exclusiv principiul textualizării preferind o analiză mai degrabă de tip hermeneutic prin care este dezvăluită tensiunea hamletiană a liricii ivănesciene. Criticul depistează aici – paralel cu mesajul simbolic – viaţă autonomă a textului, mai precis spus un efort de vitalizare intensă a limbajului „pentru a reuşi o mărturie profundă, din interior despre fiinţă despre propria-i fiinţă". Pe terenul poeziei lui Virgil Mazilescu metoda exegetului are o eficienţă sporită dat fiind programul textualist adoptat de autorul însuşi. Criticul constată aici o „treptată autosuprimare a subiectului, o alunecare lentă şi încăpăţânată spre existenţa textuală". O atitudine intermediară între discursul simbolic tradiţional şi discursul textualizant e vizibil în schimb în lirica lui George Alboiu unde metafora continuă să focalizeze energia poetică. Una din principalele calităţi ale cărţii lui Marin Mincu este modul în care autorul îmbină limbajul specific analizei semiotice cu expresivitatea plastică a demonstraţiei oferind un discurs critic persuasiv. Vorbind de exemplu despre stilistica poeziei lui Ion Mircea criticul face o comparaţie sugestivă: „poetul este un alchimist medieval strecurând sângele îngroşat al poemului în atâtea eprubete până când acesta devine o transparenţă neutră". Trebuie să recunoaştem că aceste „oaze" metaforice înviorează plăcut sfera teoreticului demonstrând în fond sensibilitatea călinesciană a unui critic doar în aparenţă anticălinescian. Atunci când Marin Mincu spune „este anacronic să mai fii călinescian astăzi", afirmaţia trebuie înţeleasă nu ca o trădare a metodei tradiţionale ci ca o asumare şi o îmbogăţire a ei cu procedeele criticii modeme. Capitolul final al studiului pune în discuţie specificul avangardei româneşti şi ecoul ei în universalitate. Autorul afirmă că la noi „primul scriitor care posedă o conştiinţă critică a transformărilor necesare în interiorul discursului literar este Urmuz". Dincolo de contribuţiile avangardiste, criticul vede în creaţia urmuziană germenii discursului textualizant, adică acea autonomie a limbajului caracteristică perioadei experimentaliste actuale.

Scanned with OKEN Scanner

Contribuţia critică a lui Marin Mincu se dovedeşte a fi şi de această dată plină de sugestii fertile şi incitante, analizele sale relevând natura mutaţiilor care au loc în poezia actuală.

Alexandru Horia,
Luceafărul, nr. 26, 27 iunie 1987

„Drumul spre Meka" sau aventura textuală

O atracţie irepresibilă faţă de variaţia – virtual infinită – a lecturilor aplicabile literaturii rămâne unul dintre însemnele definitorii ale scrisului lui Marin Mincu. De aici scepticismul său – vag iritat – faţă de utopiile, hermeneutice holiste: „Abordarea totalitară care amăgeşte încă unele condeie critice nu are sorţi să fie realizată azi decât în teorie şi nu există atunci altă şansă decât să te resemnezi la un demers parţial, din ce în ce mai parţial, constrângere impusă de cele mai simple necesităţi metodologice". Maniei globaliste, Marin Mincu îi oferă ca remediu decupajul problematic eficient şi decis. Placă turnantă a unui ciclu de cărţi, noţiunea de text este rodul unei astfel de proiecţii exclusiviste, operate pe terenul fenomenului heteroclit numit literatură. În cărţile lui Marin Mincu din ultima vreme (*Ion Barbu. Eseu despre textualizaxea poetică*, 1981; *Eseu despre textul poetic II*, 1986), textul reprezintă o ipostază particulară a literaturii, surprinse în exerciţiul funcţiunii sate autoreflectante. Pătrundem, aşadar, într-un domeniu care, de aproximativ o decadă încoace, a fost mirajul veleitarilor ispitiţi de poleiala conceptelor. În comentariul literaturii apar periodic astfel de pământuri ale făgăduinţei pentru prospectanţi de duzină, dând buzna cu unelte improvizate, când nu cu mâinile goale, de câte ori adulmecă promisiunea vreunui filon terminologic virgin. Rezultatele concrete sunt, mai întâi, o agitaţie şi o rumoare similare, mutatis mutandis, cu periodicele „febre" ale aurului din diverse *Eldorado*-uri ale Terrei; iar, după aceea, nedrepte şi totodată justificate reacţii de respingere, venind din partea profesioniştilor oneşti. Aşa stau lucrurile în prezent cu atât de prizata, odinioară, analiză naratologică; şi, mai ales, cu structuralismul – lăsat acum în întristătoare paragină, după ce fusese un teren aurifer prosper pentru coloniştii grăbiţi, cu suflu de un articol, de o pagină şi chiar de o şuetă efemeră la cafeneaua literară. Marin Mincu are, deci, meritul că intervine într-un spaţiu al echivocului, al improvizaţiei şi al confuziilor regretabile şi că desparte apele cu fermitate expertă. În viziunea sa, textul

Scanned with OKEN Scanner

este, sincronic vorbind, una dintre alternativele esențiale ce se oferă oricărei creații verbale. Proiectat diacronic, el poate să devină un reper în istoria internă a expresivității literare. Ambele dimensiuni ale conceptului – cea descriptivă și, respectiv, cea istorică – își află punctul de plecare al definițiilor în reflecțiile lui Ion Barbu asupra poeziei.

Abordarea literaturii ca text implică totdeauna orizontul istoricității interne a formelor expresiei: „Ca interpret – declară Marin Mincu – poți să ții cont de aceasta sau nu, dar în nici un caz nu poți să-i negi existența". Diacronia formală are darul să ilumineze revelator „modalitățile prin care se realizează saltul de la formele poeziei orale la scriitura textualistă actuală", (s.a.). Înainte de cărțile aflate aici în discuție, Marin Mincu s-a ocupat intermitent de diferite momente ale devenirii poetice. Să ne gândim doar la studiile eminesciene (și cel din *Repere*, dar cu precădere comentariile la *Luceafărul*), la interesul pentru avangardă sau la analizele semiotice ale baladei (*I canti narrativi romeni*, 1977 și *Mito-Fiaba-Canto narrativo*, 1986), fidele axiomei, exprimate net într-un rând, că „evoluția formelor de expresie poetică românești începe ca punct de maximă realizare cu poezia orală". Odată stabilite premisele, criticul survolează literatura română de la Anton Pann la Tristan Tzara și de la Heliade Rădulescu la Mircea Cărtărescu, trecând prin momentul-chete interbelic când, prin autori de formații diverse – Camil Petrescu și Holban, Blaga și Eliade, Philippide și Ion Barbu –, „actul de a scrie începe să se gândească și să se mediteze profund pe sine". Poeții reținuți de Marin Mincu, în cele două cărți dedicate textualizării, pot fi văzuți ca tot atâtea variante și modulații spectrale ale paradigmei numite Ion Barbu. În sistemul de referință al lui Marin Mincu, Ion Barbu frustrează – la fel ca Lautrèamont, Mallarmé sau Rimbaud – o limită, un „caz". De ce? Fiindcă „sărind prea multe etape în înțelegerea și practicarea poeziei, (el a putut să pară multora drept un „șaradist" și să sperie prin ineditul formulărilor sale teoretice spirite speculative, precum Tudor Vianu". În calitatea sa de „mutant", Ion Barbu oferă o sinteză poetică ideală a atributelor reclamate de calitatea de text. Amplificate, deviate, reinterpretate, ele vor fi, ulterior, regăsite la poeții postbarbieni, de la Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau Mircea Ivănescu, la tinerii Mircea Cărtărescu, Elena Ștefoi, Magdalena Ghica sau Liviu Ioan Stoiciu.

Există în considerațiile lui Ion Barbu despre poezie, plasată în raport de științe, câteva precizări esențiale, de luat obligatoriu în seamă în alcătuirea unui portret-robot al textului. Ar fi, mai întâi, insistența poetului matematician asupra „colaborării cu materialul dat", numită în alt loc și exigența „supunerii la obiect". Se subliniază astfel că înțelegerea literaturii drept text

Scanned with OKEN Scanner

reclamă o condiție preliminară: evaluarea în amploarea sa reală a rolului modelator exercitat de scris în procesul creației. Altă noțiune-cheie barbiană, cea de „operație literară", trimite, pe de o parte, la conștiința autoreferențială de veghe proprie textului, iar pe de alta, la înlocuirea literaturii-obiect cu literatura-proces. (Privilegierea enunțării în detrimentul enunțului, cum stipulează pragmatica). În sfârșit, reținem sugestia că actul literar reprezintă o concurență a demiurgiei, ba chiar o amenințare la adresa realului. În măsura în care sfidează existentul și îi contrapune lumi probabile.

În condițiile date, nu este greu de înțeles că nu orice pagină scrisă izbutește să împlinească integral exigențele care garantează accesul la statutul de text. De altfel, Marin Mincu insistă oportun asupra acestui adevăr esențial în câmpul literaturii: textul este mai degrabă o aspirație. Compasul teoretic al lui Marin Mincu trasează cu precizie distanțele care despart materia lingvistică brută de pragul ipostazei orgolioase a textului: „...nu toate cărțile scrise sau publicate devin texte literare constituite. Multe dintre acestea rămân până la sfârșit tentative eșuate, semnificative pentru travaliul uriaș al scriitorului de a duce materia lingvistică la finalitatea textului". Pornind de aici, în poezia lui Ion Barbu ca și în producția celei mai tinere dintre promoții, sunt urmărite semnele „procesului fictiv" prin care textul „întemeiază domeniul imaginarului". Cum anume? Grație unei suite de diferiri (de devieri), născătoare de tensiuni și conflicte, nu arareori paradoxale. Între autorul-subiect și eul poetic, trădând o certă hipertrofie a conștiinței de sine; între creator ca entitate discretă și topologia leviathanică a culturii; în fine, între real și realitatea poetică. Un proces anevoios și nelipsit de capcane, în decursul căruia fața se prezintă uneori drept revers, certitudinile noastre își schimbă cu bruscheță semnul. Iar lepădarea de sine seamănă perfect cu angajamentul personal cel mai decis: „Accesul spre text nu poate fi decât individual; cum textul constituie un pericol pentru existență, nu există decât posibilitatea aventurii pe cont propriu către el". Poate că cea mai net marcată distanță care se conturează dintr-un asemenea unghi de vedere este aceea dintre Operă și Text. Se vorbește adeseori despre ea, fără ca totdeauna să se pună cum se cuvine punctul pe i. Nu avem de-a face cu o simplă ceartă de cuvinte, ci cu o disjuncție esențială și meritul lui Marin Mincu este că stăruie asupra ei: „După părerea noastră nu orice operă este un text. (s.a.). Cele mai multe nu întrunesc decât unele dintre trăsăturile textului; foarte multe nu sunt decât palide eșecuri ale încercărilor textului de a se autoconstitui. Ele instruiesc lectura textuală într-o măsură foarte mică sau o instruiesc adesea într-un mod negativ. Un text adevărat își conține la nivelul autofigurării chiar

Scanned with OKEN Scanner

şi traiectul (s.a.) parcurgerii sale prin lectură. Pornind de la concepţia considerării textului drept o unitate între scriitură şi lectură, ni se pare absolut firesc să întâlnim, figurate în multe texte, traiecte ce trebuie utilizate în descifrarea lor".

Citatul de mai sus conţine o serie de precizări esenţiale, formulate concis. Textul este, deci, un tip aparte de literatură: scriere cu fund dublu, el spune aparent ceva şi presupune, mai mult sau mai puţin evident altceva. Ceea se spune se poate, eventual, referi la Real. În schimb, ceea ce este presupus vorbeşte totdeauna şi în ultimă instanţă despre sine, adică despre propria Realitate poetică. Există în modelul textului ceva din duplicitatea metaforei, din preferinţa acesteia pentru direcţia oblică şi pentru manevra subterană. Cu precizarea că, cel puţin în cazul textului, lucrul pe dedesubt are întotdeauna o bătaie autoreflectantă. Prin subsolurile Textului şerpuieşte drumul – cu întortocheri labirintice – al autointerpretării literaturii.

Mai multe concluzii se pot deduce de aici. Cea mai însemnată este că, la urma-urmei, calea textuală are pentru scriitor, şi o semnificaţie iniţiatică. Într-un eseu al său din *Repere* – consacrat labirinturilor ficţionale ale literaturii sadoveniene – Marin Mincu schiţează probabil pentru întâia oară această ipoteză. Aceeaşi valoare simbolică se poate atribui, de pildă, şi drumului parcurs de protagonistul acelor balade grupate în jurul motivului „eroul din afara incintei" (Vezi şi „L'eroe fuori le mura" în „Mito-Fiaba-Canto Narrattivo". *La trasformazione dei generi letterari*, 1986, 113–207). Sugestia o regăsim ca atare în interpretarea Luceafărului (1977). Aşa stând lucrurile, îi este totdeauna uşor autorului să se încumete la un drum atât de anevoios? Dacă suntem de acord cu Marin Mincu, răspunsul nu pare să fie afirmativ. În poemul barbian, „alba Isarlâk" ar putea, până la urmă, să rămână o himeră: „Din lecţia desfăşurată în faţa noastră – comentează criticul – nu se înţelese clar dacă autorul sau subiectul poetic (acel „eu" aflat în căutare) optează pentru intrarea în text sau rămâne şi el în expectativă. Credem mai degrabă, cel puţin aci, că opţiunea sa finală va fi împotriva textului".

Prin urmare, semnificaţia teleologico-simbolică a pelerinajului textual are uneori asupra autorului un efect inhibant. Practic, nici o scriere nu ajunge să se întrupeze într-o ocurenţă exemplară a Textului. La fel ca într-unul dintre textele macedonskiene, care ar merita atenţia lui Marin Mincu, drumul spre Meka rămâne mai însemnat decât atingerea ţintei: „Ca gândul aleargă spre alba nălucă. / Spre poamele de-aur din visu-i ceresc... / Cămila, cât poate, grăbeşte să-l ducă – / Dar visu-i, nu este un vis omenesc „ – / Şi poamele de-aur lucesc –strălucesc –/ Iar alba cetate rămâne nălucă, /... / Rămâne

Scanned with OKEN Scanner

nălucă în zarea pustiei / Regina trufaşă, regina magiei, / Frumoasa lui Meka – tot visul ţintit... ".

Poate că – mai ales în contextul de pseudo-teoretizări abuzive şi diletante de care vorbeam – aceasta este şi cea mai însemnată concluzie ce s-ar cuveni reţinută din analizele subtile ale lui Marin Mincu. În procesul înfăptuirii literare, Textul este ţinta visată, niciodată ajunsă, orizontul unei virtualităţi ideale – nălucă ce se cuvine întruchipată doar în metafore...

Monica Spiridon,
România literară, nr. 23, 8 iunie 1989

Textul ca mit modern

Printre cuvintele-cheie ale culturii umanistice moderne, trebuie să înregistrăm fără îndoială şi pe acela de text, alături de structură, de semn şi de alte câteva, de o circulaţie totuşi mai limitată şi mai specializată, în schimb, atât text, cât şi structură şi semn, constituie în mod evident termeni nu numai cu o răspândire extraordinară şi fără precedent, dar şi cu o extensiune semantică la fel de neobişnuită, care ne explică în cea mai mare parte şi voga de care s-au bucurat şi încă se mai bucură, în grade diferite, şi azi. Structuralismul a făcut posibilă eflorescenţa semioticii şi, în acest cadru, promovarea lingvisticii ca disciplină-pilot, pornind de la statutul ei ştiinţific mai de mult constituit şi bine consolidat. În linia acestei evoluţii, conceptul de text s-a văzut şi el propulsat la rangul unui instrument fundamental, a unei ipoteze de lucru excepţionale prin perspectivele pe care a părut că le deschide preocupărilor conjugate ale lingvisticii modeme de la Saussure încoace şi ale semioticii inaugurate de Pierce şi Morris, nu fără a-şi descoperi cu uşurinţă alianţe justificative şi stimulative atât cu tradiţiile formalismului rus, cât şi cu contribuţiile „new-criticismului" american. Nu ştim cât de mult exagerăm, dar ni se pare că, în semiotica poststructuralistă, noţiunea de text a înlocuit-o treptat, reactualizându-şi sensurile ei genuine, pe aceea de structură şi a devenit la un moment dat un veritabil „passe-partout", pentru a accede nu numai la înţelegerea actului de comunicare interumană, dar şi a evoluţiei istorice sau a practicii sociale. E cunoscut în acest sens aportul decisiv al grupului de scriitori şi eseişti de la revista franceză Tel Quel, începând din 1960 încoace, despre care firesţe ar fi multe de spus, întrucât

Scanned with OKEN Scanner

locul său este unul mai special în ansamblul cercetărilor şi teoriilor semiotice din ultimele decenii. Pentru moment, având în vedere interesul circumstanţial al acestor pagini, nu ne vom opri decât la obiecţia cea mai radicală ce se poate formula la adresa lor şi anume caracterul inflaţionist ai teoriei textului. Nu e cazul să insistăm asupra faptului elementar că orice definiţie se dovedeşte operaţională în raport direct proporţional cu restrictivitatea ei. Extensia noţiunii de text dincolo de marginile ei lingvistice devine de altfel şi inutilă de vreme ce termenul de structură poate servi foarte bine pentru a indica cele mai variate forme de agregare şi funcţionalitate, inclusiv cele lingvistico-textuale. Pe de altă parte, a „citi" o realitate istorică sau socială ca pe un text (lingvistic) este o presupunere destul de inexactă şi nu poate fi acceptată decât în sens cu totul figurat, pentru simplul motiv că aşa-zisul text istoric, social şi în genere extralingvistic nu e elaborat decât prin „lectură", iar nu înaintea ei ca textul propriu-zis, adică lingvistic, şi nu porneşte ca acesta din urmă de la un cod prestabilit socialmente şi general admis, ci de la un sistem de interpretare, care nu e şi nu poate fi decât unul printre altele posibile, la fel de îndreptăţite ca şi el şi la fel de libere în a-şi elabora o „lectură" distinctă. A veni aici cu ideea tel-quelistă a „productivităţii" textului (lingvistic) ar însemna o consolare printr-un pseudo-argument mai mult decât falacios.

Mai prudentă şi ca atare mai ataşată unei poziţii ştiinţifice ni se înfăţişează şcoala semiotică italiană, contemporană cu cea franceză mai mult prin cronologie decât prin spirit. Neîndoielnic, nu lipseşte nici din viziunea ei considerarea extensivă a conceptului de text, dar formaţia preponderent filologică a semioticienilor peninsulari îi fereşte în genere de a cădea în speculaţii şi exagerări pur eseistice. Criticul român care în ultimele două decenii a avut prilejul de a intra în contact direct cu preocupările şi cercetările şcolii italiene de semiotică, modelându-şi propria evoluţie profesională în consecinţa acestui contact, este Marin Mincu. Ceea ce se observă însă numaidecât la întâlnirea cu cărţile sale din anii '80 şi mai ales cu ultima, *Textualism şi autenticitate* (Editura Pontica, colecţia Hermeneus, 1993), este evadarea lui frecventă din sfera acestei incontestabile influenţe şi cochetarea, într-o măsură cei puţin egală, cu concepţia sau măcar cu limbajul grupului de la Tel Quel. Primul moment al constituirii ideilor şi metodei sale „textualiste" a fost monografia consacrată lui Ion Barbu în 1981, cu semnificativul subtitlu *Eseu despre textualizarea poetică*, în care autorul *Jocului secund* apare ca un neaşteptat precursor al teoriei modeme a textului şi ca practician al ei într-o operă remarcabilă, care se vede astfel revitalizată printr-o

Scanned with OKEN Scanner

nouă şi deosebit de incitantă grilă de interpretare. Parcursul semiotic al lui Marin Mincu a continuat printr-un alt *Eseu despre textul poetic*, purtând numărul II şi apărut în 1986. Reluându-şi punctele de vedere şi completându-le printr-o discuţie despre evoluţia artei modeme de la avangardism la experimentalism, criticul îşi exercită aici metoda asupra ultimei promoţii a poeziei române, care profesează – după convingerea lui – un textualism conştient, lucid şi autoritar. Volumul recent, *Textualism şi autenticitate*, se înscrie limpede în aceeaşi serie de preocupări, având de altfel şi un subtitlu indicativ *Eseu despre textul poetic, III*, şi extinde aria acestora asupra unor scriitori din alte epoci, de la clasici precum Eminescu şi Creangă, la contemporani ca Marin Preda sau Nichita Stănescu, comentaţi cu toţii din perspectiva aceluiaşi textualism, din care Marin Mincu pare a-şi fi făcut un drapel de luptă şi, nu mai puţin, un titlu de justificat orgoliu.

Trecând peste aplombul său cam arţăgos şi cam ostentativ provocator, ca şi peste acest simpatic orgoliu ce se traduce uneori printr-un prea acut simţ al proprietăţii şi al întâietăţii, care îi irită sau agasează pe unii, trebuie totuşi recunoscut un lucru care, în ciuda oricăror contestaţii, rămâne esenţial: Marin Mincu a ieşit în întâmpinarea sau oricum a însoţit şi a justificat teoretic şi critic unele din aspiraţiile definitorii ale promoţiei optzeciste: cum ar fi reîntoarcerea la text, concentrarea pe „corporalitatea" lui, autoreferenţialitatea sau autoreflexivitatea demersului creator, metaliteraritatea efortului de verbalizare şi construcţie a discursului artistic, la care încă s-ar mai putea adăuga acel eclectism lucid şi ironic în relaţia cu formulele şi convenţiile literare, pe care unii îl numesc postmodemism, dar pe care criticul nostru îl agreează ceva mai puţin, preferându-le pe acelea de experimentalism şi de textualism, printre altele şi pentru că paternitatea şi insistentele lor aplicaţii îi sunt mai mult sau mai puţin recunoscute.

Modul în care Marin Mincu utilizează noţiunile de text, textualitate şi textualizare este inevitabil îndatorat surselor sale, dar şi adaptat unor tipare proprii şi vehiculat adeseori cu o vizibilă şi chiar ambiţioasă libertate. Nu va trebui deci să ne raportăm cu stricteţe şi cu pedanterie la accepţiile semioticii străine, şi ele în fond foarte puţin stabilizate prin dicţionarul lui Greimas şi Courtes din 1979, cât mai curând să căutăm coerenţa internă a conceptelor cu care lucrează criticul român.

Cel dintâi şi cel mai plăcut aspect, cel puţin pentru noi, ţinem s-o spunem tocmai de aceea de la început, este încrederea lui Marin Mincu într-o anume raţionalitate a actului critic. Fără a diminua rolul şi rostul intuiţiei în abordarea operei, autorul socoteşte pe drept cuvânt necesar apelul sau

Scanned with OKEN Scanner

recursul la metodă, pentru a o verifica pe cea dintâi şi ca atare confirma sau infirma prin analiză. Impresionismului sau neoimpresionismului, foiletonismului în genere, criticul le contrapune deschis construcţia şi efervescenţa creatoare de sisteme şi metode de lectură şi investigaţie. Comparaţia stărilor de lucruri din critica noastră şi din cea străină, mai ales occidentală, i se prezintă net defavorabilă pentru noi, iar strădania sa merge tocmai de aceea în direcţia unei sincronizări urgente: „Traversăm o epocă de foiletonism, scrie autorul, ceea ce duce la consecinţe grave. Nicăieri nu se mai face atâta foiletonism; când alţii inventează ipoteze de lectură şi sisteme critice incitante, noi consumăm spaţiile revistelor exclusiv pentru a discuta fenomenul literar la zi. Nimic rău în asta, însă criticul foiletonist nu are în general nici o metodă.... bazându-se doar pe intuiţie." (p. 198). Între intuiţie şi metodă nu există însă un conflict de interese şi nici o relaţie de substituire, întrucât în realitate „orice intuiţie poate fi mai bine demonstrată printr-o metodă adecvată, care să avanseze o viziune critică de ansamblu. Foiletoniştii se bat în piept jurând pe intuiţie şi uită că aceasta singură, astăzi, nu mai este suficientă." (pp. 198–199) De ce ar fi însă necesară metoda pentru a completa sau însoţi intuiţia? Tocmai pentru că aceasta din urmă nu este în toate împrejurările infailibilă, mai ales în epoca modernă, în absenţa elementelor fundamentale de poetică înnoitoare şi chiar insurecţională. În asemenea cazuri, „o metodă bine însuşită poate repara erorile „intuiţiei" (p. 199), zice Marin Mincu şi îi dăm dreptate în esenţă, deşi am prefera să notăm mai simplu că intuiţia nu funcţionează în gol şi nici chiar într-un spaţiu prea rarefiat, decât cu riscul greu de evitat de a se înşela. Intuiţia exactă este mai totdeauna rodul unei cunoaşteri asimilate organic până la... dispariţie, la fel cum cultura este ceea ce rămâne după ce „ai uitat" totul. A pretinde acum articolelor din acest ultim volum al criticului să demonstreze cu orice preţ valoarea analitică şi hermeneutică a metodei textualiste ar fi desigur prea mult, orice exegeză mai spectaculoasă necesitând de bună seamă un spaţiu pe măsură. Cine vrea să testeze asemenea virtuţi merge bineînţeles la cartea despre Barbu sau la comentariile despre acelaşi, ca şi despre Blaga din colecţia Lyceum, prin care i s-au decantat şi precizat ideile de mai târziu. Mai accesibil şi mai oportun este aici să înţelegem ce înseamnă pentru autor textul şi operaţia de textualizare prin care acesta se constituie. Prima definiţie nu e prea departe de cea curentă: textul şi anume cel literar este un „ansamblu material de elemente, constituit din sisteme diverse de semne, articulate unitar în baza unor raporturi de ordine, instituite de legile

Scanned with OKEN Scanner

interne ale oricărui gen" și, adaugă Marin Mincu, „ale oricărei opere (text) luate separat" (p. 202), sau – în terminologia semioticii – idiolect.

În relațiile pe care le întreține cu realul, situația textului nu este totdeauna clară: când îl mortifică pe cel dintâi (p. 91), când îl revitalizează (p. 77), când se străduiește să-l recupereze și când conduce la desprinderea totală de el și la pulverizarea atât a subiectului, cât și a obiectului (vezi pp. 134, 223 etc.). În toate cazurile însă, se înțelege că textul este un mod de existență al scriitorului. Orice mare scriitor este textualizant ca de pildă Barbu etc., textualismul însă implică suplimentar o conștiință acută a actului de creație, așa cum se întâmplă în chip deplin revelator la scriitorii din ultima promoție a anilor '80 (pp. 156 și 224). La ei se distinge concludent cum în operația de textualizare, așa cum o concepe Marin Mincu, realul existențial se transformă în text, încât acesta devine singura ipostază cu adevărat autentică a trăirii unui scriitor (p 149–150).

În acest punct, își face apariția în orizontul de idei al lui Marin Mincu o nouă tentație, deși cu rădăcini mai vechi, și anume aceea a autenticității. Reținând mai mult neașteptata afirmație a lui Nichita Stănescu că poezia „se scrie cu sentimente", nu cu cuvinte, adevărată terapeutică a alienării prin semne (p. 67), criticul devine din ce în ce mai preocupat de jurnal, ca „metodă" a „scriiturii autentice" (p. 215), o metodă pe care o aplică în romanul său *Intermezzo*, și ajunge la o concluzie proprie, conform căreia autenticitatea e rezultatul unei practici scripturale (sau semnificante) în care eul se implică integral și se exprimă direct. «„Sinceritatea" jurnalului se află în implicarea în scriitură a eului narant și nicidecum în banalitatea „documentată", căci acesta nu se preocupă să formuleze pregnant sfânta banalitate, ci se are pe sine drept subiect și obiect, fiind totdeauna autoreferențial și autoreflexiv."» (p. 215)

Trebuie renunțat, după Marin Mincu, la „pudoarea tradițională, derivată din tirania ficțiunii" (p. 233) și recurs în chip radical la implicația eului: „Nu ne rămâne decât să ne livrăm cu totul: ca ființă, ca entitate fragilă, ca nereușită, ca slăbiciune... " (ibidem) sau, în altă parte: „să transfer în scriitură eul meu cel mai viu, indiferent de modalitatea acestuia". (p. 235)

Din explicațiile repetate ale autorului, se înțelege că autenticitatea nu se opune textului, ci este dimpotrivă chiar un efect al textualizării. Ceea ce contează în ultimă instanță este autenticitatea scriiturii, iar nu a trăirii, ca pentru romancierii interbelici: „Esențial este ca experiența de viață să devină experiență de scriitură; ești autentic atât cât ești în scriitură! ", sau și mai limpede: „Viața în roman este cu atât mai gravă și mai profundă cu cât

Scanned with OKEN Scanner

reuşeşte să se transforme în scriitură. Jurnalul (nu orice jurnal!) este repropus, nu ca o garanţie a sincerităţii ci ca o metodă romanescă prin care se accede la autenticitatea scriiturii." (p. 236)

Toate bune şi frumoase, cum s-ar zice, numai că un lucru cel puţin continuă să rămână complicat: de vreme ce, aşa cum recunoaşte şi Marin Mincu, ca altădată Eugen Ionescu în „Nu", „orice discurs intermediat de cuvântul scris falsifică" (p. 237), la ce se mai poate recurge pentru a obţine efectul de autenticitate? Soluţia ar fi, e de părere criticul, a nu te lăsa „răpit de retorica ficţiunii" (p. 238). Oricine ştie însă, în pofida impresiilor lui Marin Mincu la lectura lui Tolstoi de pildă (cf. p. 238), că ficţiunea nu e deloc incompatibilă cu autenticitatea la marii creatori, ba chiar că – horribile dictul – nici nu există altă cale de acces la autenticitate decât ficţiunea, cât timp în literatură nici nu există altceva decât ficţiune. Arta în genere e un domeniu al imaginarului atât la nivelul universului său interior, cât şi – mutatis mutandis – la acela al expresiei. Poate că atunci când vorbeşte de autenticitatea scriiturii ca pulsiune textuală, Marin Mincu are în vedere tocmai acest al doilea nivel. Simplificăm desigur, căci în definitiv noţiunea de scriitură include în însăşi imanenţa ei o viziune a lumii, a existenţei, a condiţiei umane.

Ajungem astfel, în sfârşit, la o ultimă problemă la care ne-a făcut să reflectăm din nou perspectiva semiotică adoptată de Marin Mincu şi în acest al treilea *Eseu despre textul poetic*. Incontestabil că succesul extraordinar al semioticii, din 1960 încoace, este motivat şi meritat. Studiul din ce în ce mai aprofundat al semnelor a aruncat şi continuă să arunce lumini revelatoare asupra fenomenelor culturii. Riscul său cel mare este însă legat de ignorarea sau neglijarea specificului ireductibil al unor anumite zone. Aşa de exemplu o semiotică aplicată artei prin punerea în paranteză a statutului său estetic, este cu siguranţă sortită eşecului. Există bineînţeles specialişti de marcă ai disciplinei care-şi pun cu gravitate şi cu responsabilitate problema relevanţei estetice şi numele lui Umberto Eco este doar un singur argument din câte s-ar putea cita. Dar semiotica este limitată prin natura ei la problematica semnului, aşa cum se înfăţişează ea în cele trei binecunoscute planuri: sintactic, semantic şi pragmatic. „Enigma" şi valoarea artei ţin însă, după cum ni se pare, nu de consistenţa sau de funcţiunea semnelor ca atare, ci de forma lor şi nu atât de aceea a semnificantului în primul rând, cât a semnificatului, adică de forma internă sau de forma conţinutului, cum o numeşte Hjelmslev, şi care se mai cheamă şi viziune a lumii sau mod de structurare a universului imaginar. Aici stă şi esenţa sau izvorul autenticităţii

Scanned with OKEN Scanner

creaţiei de artă, configuraţia semnificantului nefiind de fapt decât un rezultat al său, - altfel creaţia ar trebui asimilată unui soi, oricât de nobil, de artizanat.

Din acest punct de vedere, nu credem că autenticitatea scriiturii ar putea fi izolată de autenticitatea trăirii şi, oricât de ostilă este astăzi semiotica italiană la adresa lui Croce, poate că ar trebui să concedem totuşi din nou că nu există nimic în expresie care să nu fi fost în intuiţie, după cum nu există nimic în intuiţie dacă nu apare şi în expresie, întrucât în artă unitatea dintre ele este şi rămâne indestructibilă. Primordială şi determinantă în creaţie se dovedeşte aşadar a fi o relaţie substanţială şi inconfundabilă a subiectului structurant cu lumea, relaţie profund existenţială care se traduce implicit şi simbolic sub forma artefactului estetic. Interesul major îl reprezintă nu semnele diverse ale operei, ci hipersemnul ei, nu ca obiect material, cum îl concepe semiotica, ci ca obiect interior, ca univers imaginar şi ca simbol cultural, al cărui sens se străduieşte să-l descopere şi să-l argumenteze în mod privilegiat şi am zice chiar exclusiv hermeneutica.

Se poate conchide prin urmare că suntem mai curând pentru o critică de acest ultim tip, ceea ce nu înseamnă câtuşi de puţin repudierea sau subaprecierea celeilalte, mai cu seamă că în latură pragmatică hermeneutica face ea însăşi parte, aşa cum susţine pe drept cuvânt Kibedi Varga în *Theorie de la litterature* (Ed. Picard, 1981, pp. 54–59), din profilul însuşi al unei semiotici generalizate. Nu se pune aşadar problema niciunei opoziţii şi cu atât mai puţin a unei cât de mici adversităţi, ci mult mai mult şi evident mai profitabil a unei necesare complementarităţi, în cuprinsul căreia semiotica îşi are locul şi aportul său bine definit şi sincer preţuit. Alături de alţi câţiva, nu foarte mulţi şi nu cu acelaşi impact în ambianţa criticii noastre contemporane, Marin Mincu este un fel de cavaler fără teamă şi fără prihană al nobilei cauze a modernităţii, o prezenţă care poate fi inevitabil şi chiar indispensabil discutată şi controversată, dar nicidecum contestată în dialogurile exegezei literare româneşti de azi, Marin Mincu este şi rămâne un reper, indiferent de unghiul de vedere din care îl considerăm, îl discutăm şi-l judecăm, fie spre a ne solidariza cu el, fie din contră spre a ne disocia, opunând orgoliului său instaurator propria noastră înţelegere a lucrurilor. De unde şi consideraţiile de mai sus.

Florin Mihăilescu,
Viaţa românească, nr. 5–6, 2002

Scanned with OKEN Scanner

La textualism!

Titlul articolului meu „La textualism", adoptă intenţionat o modalitate de expresie desuetă, dar romantică, căci, mi-am spus, despre textualism nu se poate vorbi altfel decât cu un soi de sentimentalism de tip Biedermayer.

Importat prin filieră franceză, datorită fascinaţiei pe care poetica de factură structuralistă a emanat-o asupra criticii noastre, inaptă sau necoaptă suficient pentru a elabora proprii teorii valabile, textualismul, după modelul celor de la „Tel Quel", îndatorat, într-o oarecare măsură şi acumulării achiziţiilor semioticii italiene, a făcut ceva zgomot în paginile revistelor culturale din anii '80, găsindu-şi şi adepţi bucuroşi a se adăposti sub această inedită pe atunci umbrelă. E drept că interesul pentru dimensiunea intertextuală, pentru alveolele textului, pentru mecanismul funcţionării poemului, semn de maturitate, manifestat tardiv la noi, reprezenta una din direcţiile sau modele la care s-au raliat destui poeţi optzecişti (Mircea Cărtărescu, Bogdan Ghiu, Florin Iaru, Gheorghe Iova, Ion Stratan, Petru Romoşan şi, nu cel din urmă, Matei Vişniec), astfel încât noua teorie pe care un critic energic precum Marin Mincu, căzut şi el în ultimii ani sub incidenţa nerecunoştinţei celor pe care i-a susţinut în presa vremii şi în volume cu real ecou la data debutului lor, nu obosea să o propovăduiască, a câştigat destui aderenţi. Poezia devenea obsedată de propriul statut, ţintind să pună în pagină tocmai procesul punerii sale în pagină. Formula nu este, însă, prea generoasă, căci fundătura manierismului strident în care îi este dat să sfârşească alungă cititorul, obosit să deceleze în filigranul încâlcit al textului dâre ale „textualizării".

Acceptăm ca un dat ce nu poate fi negat decât dintr-un excesiv puseu mefient faţă de efectul de înnoire a discursului liric datorat generaţiei optzeciste faptul că, în ultimele două decenii ale secolului XX, o altă paradigmă se impune în literatura română, profitând de terenul pregătit de efortul estetic al generaţiilor anterioare. Deja experimentele promoţiei '70, dar nu numai, contribuie din plin la o modificare a gustului receptorului, care nu mai este dispus să se lase cu uşurinţă captat de un discurs univoc, convenţional, ce are ezitări în a mai accepta pactul ficţional pe care autorul modernist i-l propune, începând să înţeleagă că orice operă este în primul rând un text, adică, după cum spunea Umberto Eco, într-o lucrare de popularizare a conceptelor sale teoretice, acea „maşină leneşă care-i cere cititorului să facă o parte din munca ei" (*Şase plimbări prin pădurea narativă*,

Scanned with OKEN Scanner

editura Pontica, 1997). Prin urmare, evoluţia literaturii impune şi un alt tip de lector, care nu-şi poate permite alintul de a fi naiv, riscând să eşueze în încercarea de a colabora în mod optim cu textul. Această mutaţie în orizontul de aşteptare fiind instituită, în parte şi graţie fenomenului optzecist, experimentul găseşte un sol fertil, conducând la închegarea unei noi direcţii în practica literară. Primul semn al acestei primeniri este atitudinea faţă de poezie: „Parodicul, ironicul, ludicul, apreciază corect Marin Mincu, iau locul destul de rapid tonului solemn şi grav ce angajau alt tip de conştiinţă politică la promoţiile anterioare. Adevărata ruptură în ceea ce priveşte receptarea poeziei ca atare se petrece acum, întrucât orizontul de aşteptare s-a transformat radical printr-o mai largă informaţie şi prin nuanţarea actului lectorial" („Poezia nouă" în *Eseu despre textul poetic II*, ed. Cartea Românească, 1986). O lirică directă, confesivă este percepută ca desuetă, îşi pierde mirajul, discursul liric practicat de optzecişti mizând mai curând pe abilităţile raţiunii decât pe disponibilităţile afective ale receptorului. Poezia devine, pe nesimţite, un construct, marcă a inteligenţei, a abilităţii, un joc de şah, exilând sensibilitatea sau, în orice caz, relativizând-o până la diluare.

Această cerebralitate calculată a poetului (devenit producător de text) conduce la absolutizarea unei direcţii a liricii moderne pe care Hugo Friedrich o constata cu o jumătate de secol înainte: autoreferenţialitatea. Poezia se apleacă asupra ei înseşi, sfidând convenţiile care o făceau, înainte, să nu renunţe la elementul afectiv. „Se scrie cu scriitură, se simte (şi se receptează) cu scriitură. Aceasta este noua modalitate de delimitare şi de diferenţiere", sintetizează acelaşi Marin Mincu, susţinător neobosit al noii tendinţe, precizând că „starea de scriitură (fie şi instinctivă) a luat locul stării de sentiment romantice (şi «romanţioase»!); de aceea, poeţii tineri nu mai scriu despre (şi cu) sentimente, ci scriu despre (şi cu) scriitură!" Textul poetic devine, prin urmare, un angrenaj, cu instrucţiunile de utilizare aderente, care nu-şi mai află obiectul în afara sa, ci se arată a fi narcisiac, obsedat de propriu-i statut. Acea criză a identităţii fiinţei umane, despre care poezia anterioară mărturisea, se metamorfozează într-o permanentă chestionare a identităţii textului, care-şi descoperă, într-un exces de exhibiţionism, dedesubturile, ridicându-şi, uneori şi când nu e cazul, poalele în cap, dacă mi se permite pitorescul acestei expresii. Şi pentru că tot am comis impudica figură, să o continuu, precizând că acest gen de poezie îşi pierde, astfel, după o vreme misterul, asemenea unei femei prea „voluntare", reuşind cu greu să mai seducă, astăzi, de exemplu, pe cititorul suprasaturat de redundantul ei libertinaj.

Scanned with OKEN Scanner

Odată procedeul implantat în solul autohton şi teoretizat de Marin Mincu (dar nu numai), el tinde să cucerească iremediabil atenţia optzeciştilor, dintre care unii, fericiţi a fi descoperit un chichirez inedit, îl adoptă fără a-l şi adapta propriei sensibilităţi artistice. Pentru că, practicat în litera sa, procedeul textualist văduveşte discursul poetic de lirismul de bun augur, transferând cu totul realul în lumea infinit mai strâmtă şi mai lipsită de nuanţe a textului, dând naştere, în cele din urmă, unui manierism supărător. Fundătura a fost observată chiar de promotorul şi susţinătorul înfocat al teoriei, care avertiza încă de la jumătatea deceniului al nouălea asupra pericolului preluării metodei fără a o trece prin filtrul existenţial propriu: „A descoperi un procedeu al scriiturii (textualizarea), remarcă el – cu o luciditate care, între timp, i-a mai jucat feste – şi a face din acesta singurul conţinut de comunicat în poezie, iată marea criză prin care trece poezia tânără angajată exclusiv în ofensiva textului.", îndreptăţită premoniţie, a cărei ignorare a condus la apariţia unor textualişti de genul unui Gheorghe Iova, de exemplu, la care poezia pare a-şi fi epuizat toate resursele autentice formându-şi un jargon stilistic ce a ajuns să sufoce orice grăunte de emoţie. Pentru că (mă încăpăţânez să rămân fidel acestei poate desuete prejudecăţi) mare literatură în lipsa implicaţiilor omenescului veritabil nu există.

Aşa cum se întâmplă de cele mai multe ori, noutatea a orbit şi de astă dată, astfel încât exagerările nu au întârziat să apară. Nu extindem discuţia, ci amintim în treacăt un caz ceva mai fericit, pentru a arăta că, drămuit, procedeul putea da unele rezultate totuşi notabile. Alături de alţi autori precum Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coşovei, Petru Romoşan, Ion Stratan, Bogdan Ghiu şi alţii, Matei Vişniec nu poate rămâne nici el indiferent la această nouă tendinţă, dovedindu-se, din această perspectivă, un optzecist de rasă. Numai că autorul *Oraşului cu un singur locuitor* nu verifică o teorie primită de-a gata, nu aderă pur şi simplu programatic la această direcţie care a dat naştere impunerii băţoase a unei adevărate opulenţe de maculatură, ci îşi asumă la modul existenţial statutul de plăsmuitor de texte, de arhitect demiurgic, aşadar, al unor lumi ficţionale. Producerea textului este concepută de Vişniec ca un aspect cu nimic mai prejos decât celelalte paliere ale existenţei sale, de aceea poemele ce respectă principiul lucidităţii textuale nu se cantonează în promiscuul experimentalism de dragul experimentalismului sau al alinierii la o modă ce dă bine (sau, ca să mă exprim în stilul coţcăresc al unor tineri critici ce au adoptat toate ticurile generaţiei lor, la o tendinţă „trendy"), ci îşi autoevaluează, la modul autentic liric, statutul său de producător de text. Atunci când angrenajul textual tinde

Scanned with OKEN Scanner

să devină exclusivist, autorul îl relativizează, supunându-l unui tratament calmant al parodiei. Din păcate, el este un exemplu prea puțin urmat de mai zgomotoșii săi congeneri, care, ambiționând să se impună cu orice mijloace, aleg ceea ce pare mai strident prin noutatea sa.

Până aici toate bune și frumoase, textualismul pare a fi fost o modă ca toate celelalte, care s-a impus datorită incisivității unui critic gingaș ca un buldozer, la insistențele căruia valul poetic al anilor '80, aflat în căutarea unei formule care să-i justifice coeziunea de grup, a îmbrățișat-o ad hoc. Timpul a trecut și chiar optzeciștii înșiși și-au mai pierdut din entuziasm, observând ceea ce era vizibil de la bun început: că procedeul nu este unul generos, ci un artificiu menit a sucomba în propriile poncife. Excepție face același Gheorghe Iova, care continuă să textueze, – în loc să încerce a scrie. Paradoxul intervine atunci când, privind lucrurile cu detașarea permisă de scurgerea a două decenii de la impunerea textualismului, se vede limpede că inovatorii noștri postmoderni au adoptat, în fond, o formulă care în Occident devenise deja caducă, punând sub semnul omnipotentului postmodernism o tendință pe care reperele canonice ale curentului ar fi respins-o decis, considerând-o vetustă. Textualismul este mai curând o tendință modernistă decât postmodernistă, dar lucrurile nu aveau cum să fie cunoscute pe atunci, când termenii fascinau mai mult decât înțelesul lor real. Care, să fim cinstiți, a fost descoperit mult mai târziu.

În concluzie, deși interesant atunci când a fost descoperit, procedeul, supralicitat, a devenit poncif, desemantizându-se și fiind semn, astăzi, al unei obedienţe inactuale față de un model mumificat și, în cele din urmă, trădând o secătuire a imaginației, o sterilitate creativă. Tocmai de aceea noua generație (dacă termenul o fi justificat) a renunțat în mare măsură la pavăza teoretică a textualismului, recuperând primatul intimității afective, dublând cerebralitatea discursului liric cu implicațiile de ordinul unei interiorități mascate, dar de la care tinerii poeți, să le spunem post-optzeciști, nu abjură (Cristian Popescu reprezintă, în această privință, o placă turnantă a despărțirii de optzecism).

Bogdan Crețu,
Dacia literară, nr. 6, 2005

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Un precursor teoretic al optzecismului / 5
Notă la această ediție / 21
Argument / 25

premise teoretice / 29

Avangardă și experimentalism / 31
Post-scriptum 1 / 37
Constituirea eului poetic și relațiile cu obiectul poeziei / 43
Poezia nouă / 53
Post-scriptum 2 / 58

optzeciști / 67

„Descrierea" și „autodescrierea" / 69
Discursul amoros / 72
Devoranta mașină a realului / 75
Capcana textului / 79
Hipermateria / 83
„Facerea" în locul „creației" / 86
Ruginirea simbolului / 89
Despre felul cum înaintează... textul / 92
Instanța lectorială / 95
Un instinct barbian / 98
„Încheieturile transparente ale lucrurilor" / 102
„Întâmplări adolescentine" / 104
Semne de oboseală / 107

Scanned with OKEN Scanner

„Frica“ de poem / 111
„Proiecţiile“ poemului / 114
Dicteul textualist / 117
Ocultarea poeziei / 120
Aer cu diamante / 122
Doi poeţi postmodernişti / 124
O bibliotecă din Nord / 127
Discursul neuronic / 130

şaptezecişti / şaizecişti / 133

Un manierist autentic / 135
Sărbătoarea stilului / 138
O „deplasare“ semnificativă / 142
Discursul „curtezan“ / 145
Acreditarea poeziei / 149
O stare entropică / 152
Gala intertextuală / 156
O poetică a absenţei / 160
Starea provizorie / 164
Proba liminară / 167
Metoda cârtiţei / 171
O poetică aleatorie / 174
Inima de platină a poeziei / 177
Starea de sensibilitate / 183
„Arta înaltă a descrierii“ / 187
Un discurs „amânat“ / 192
Angajarea hamletiană / 196
„... Vorbele astea-s viaţă... “ / 202
Aventura dramatică a semnificantului / 205
O poetică a rupturii / 211
Formule modelizante ale poeziei actuale / 218

avangardişti / 229

Avangarda literară românească / 231
1. Avangardă şi receptare / 231
2. Climat, colaboratori, reviste / 235
3. Urmuz şi „tragedia limbajului“ / 246

Scanned with OKEN Scanner

4. Tristan Tzara şi deconvenţionalizarea limbajului / 255
5. Modernism, avangardism, experimentalism / 262

interviuri / 287

„Puterea tradiţiei şi şansele universalizării" / 289
„Mă interesează literatura provinciei, dar îmi repugnă provincialismul" / 297
„ În absolut, poezia este comunicarea esenţei umane şi doar doi-trei
într-o epocă sau într-o literatură reuşesc acest maxim deziderat..." / 303
Conştiinţa de sine literară a criticii (răspuns la ancheta „Caietelor critice") / 310
Demersul oricărei critici trebuie să aibă ca punct de pornire textul / 314
Mereu în miezul realului / 323
Poezie... şi textualism / 330

addenda / 339

Amintiri despre textualism... / 341
Fragmente de jurnal / 345

referinţe critice / 355

Vă place Mincu? / 357
Textul ca experiment / 359
Receptarea poeziei / 361
Teoria şi practica / 365
«Eseu despre textul poetic II» / 368
„Drumul spre Meka" sau aventura textuală / 371
Textul ca mit modern / 375
La textualism! / 382

Scanned with OKEN Scanner

În Colecția „Deschideri"
au apărut:

Ruxandra Ivăncescu – *Paradisul povestirii – memorie și realitate trăită în povestirea tradițională*

Mircea Moț – *Ion Creangă sau pactul cu cititorul*

Virgil Podoabă – *Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare*

Emilia Drogoreanu – *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*

Sergiu Pavel Dan – *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*

Mircea A. Diaconu – *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate*

Nicolae Oprea – *Nopțile de insomnie. Opțiuni livrești*

Călin Teutișan – *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești*

Liana Cozea – *Confesiuni ale eului feminin*

Petru Mihai Gorcea – *Eminescu, vol. III*

Anca Davidoiu-Roman – *Limina*

Nichita Danilov – *Capete de rând*

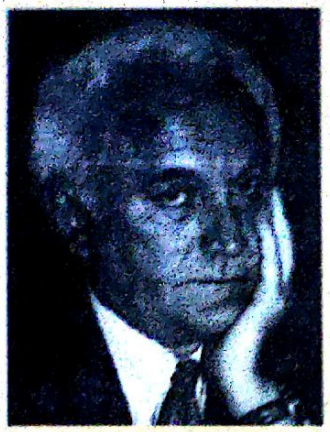
În curs de apariție:

Alexandru Cistelecan – *Poezia feminină*

Florin Maxa – *Arta secolului XX, între legitimare și delegitimare*

Gheorghe Crăciun – *Teatru de operațiuni*

Scanned with OKEN Scanner



Criticul, eseistul, poetul şi prozatorul Marin Mincu (născut la Slatina, în 1944), director al Editurii Pontica şi al revistei culturale „Paradigma", coordonator al Cenaclului „Euridice" din Bucureşti, a publicat peste 50 de volume (dintre care 20 editate în Italia). Între 1974 şi 1994 este profesor universitar titular la Universitatea din Florenţa. În 1996, a fost laureat cu Premiul Herder (Universitatea din Viena), unul dintre cele mai prestigioase premii literare europene.

„Un paradox al receptării critice a lui Marin Mincu indică faptul că el a fost în bună măsură suspicionat tocmai de către optzecişti, adică de acei oameni în beneficiul cărora el şi-a conceput formula şi pe care aceasta îi putea servi în gradul cel mai mare. Timpul va face, cu siguranţă, dreptate şi aici, refăcând legături care acum par rupte; oricum, la o lectură strict nepărtinitoare, obiectivă, devine evident faptul că ţinuta strict tehnică a multor foiletonişti de notorietate de azi nu serveşte atât de mult formula spirituală a optzecismului pe cât o face substanţa existenţială şi vizionară a operei lui Marin Mincu. Se cuvine, aşadar, să refacem adevărul acestor afinităţi, în primul rând pentru a regăsi o sensibilitate culturală exemplară, militantă, care a „moşit" evoluţia literaturii noastre spre postmodernism nu numai prin promovarea unor traduceri din Eco şi Vattimo, ci şi prin texte teoretice proprii de pionierat, şi, în al doilea, pentru a recunoaşte că ne aflăm, cu Marin Mincu, în faţa unui *creator de concepte* (textuare, textualism, experimentalism etc.), preluate şi de către alţii, fără menţionarea explicită a paternităţii lor."

Ştefan BORBÉLY

ISBN-10 973-697-782-X
ISBN-13 978-973-697-782-4

Scanned with OKEN Scanner